Coperta: DONE STAN Redactor: DIANABOLCU

Volum apărut cu sprijinul Ministerului Afacerilor Externe din Franţa şi al Ministerului Culturii din România.

GASTON BACHELARD

La Terre et les Rêveries de la Volonte

e Librairie José Corti, 1948

Gaston Bachelard

PĂMÂNTUL ŞI REVERIILE

VOINŢ

EI

Traducere de IRINA MAVRODIN

794045T

EDITURA

Bucureşti.

ISBN 973 – 34 – 0535 – 3

PREFAŢĂ PENTRU DOUĂ CĂRŢI

Imaginaţia materială şi imaginaţia vorbită

„Orice simbol are o carne, orice vis o realitate”.

(O. MILOSZ, *Iniţierea în iubire*, p. 81) I

Iată, în două cărţi, cea de-a patra lucrare pe care o consacram imaginaţiei materiei, imaginaţiei celor patru elemente materiale pe care filosofia şi ştiinţele antice continuate de alchimie le-au aşezat la temelia tuturor lucrurilor. Rând pe rând, în cărţile noastre anterioare, am încercat să clasificăm şi să aprofundam imaginile *focului*, ale *apei*, ale *aerului*. Mai rămânea să studiem imaginile *pământului*.

Aceste imagini ale materiei *terestre* ni se oferă din abundenţă într-o lume de metal şi de piatră, de lemn şi de răşini; ele sunt stabilite şi liniştite; le avem sub ochii noştri; le simţim în mâna noastră; ele trezesc în noi bucurii musculare, de îndată ce căpătăm pofta de a le lucra Pare aşadar că obligaţia de a ilustra, prin imagini, filosofia celor patru elemente este uşoară. Pare că putem – trecând de la experienţele pozitive la experienţele estetice – să arătăm prin nenumărate exemple

interesul pasionat al reveriei pentru *solidele frumoase* care „pozează” la nesfârşit în faţa ochilor noştri, pentru *frumoasele materii* care ascultă cu fidelitate de efortul creator al degetelor noastre. Şi totuşi, odată cu imaginile materializate ale imaginaţiei „terestre”, încep, pentru tezele noastre asupra imaginaţiei materiale şi a imaginaţiei dinamice, dificultăţi şi paradoxuri fără de număr.

Într-adevăr, în faţa spectacolului focului, al apei, al cerului, reveria care *caută* substanţa sub aspecte efemere nu era nici într-un fel blocată de realitate. Eram cu adevărat în faţa unei probleme a *imaginaţiei*; era vorba tocmai de a *visa* la o substanţă profundă pentru focul atât de viu şi de colorat; era vorba de a imobiliza, în faţa unei ape curgătoare, substanţa acestei fluidităţi; în sfârşit, trebuia, în faţa tuturor sfaturilor de imponderabilitate pe care ni le dau brizele şi zborurile, să imaginăm în noi înşine substanţa acestei imponderabilităţi, însăşi substanţa libertăţii aeriene. Pe scurt, materii fără îndoială reale, dar inconsistente şi mobile, cereau să fie imaginate în profunzime, într-o intimitate a

 substanţei şi a forţei. Dar odată cu substanţa pământului, materia aduce cu sine atâtea experienţe pozitive, forma este atât de sesizabilă, atât de evidentă, atât de reală, încât nu vedem cum putem da un trup unor reverii privitoare la intimitatea materiei. După cum spune Baudelaire: „Cu cât materia este, în aparenţă, mai pozitivă şi mai solidă, cu atât munca imaginaţiei este mai subtilă şi mai trudnică” 1.

În fapt, cu imaginaţia materiei *terestre*, îndelunga noastră dezbatere asupra funcţiei imaginii se însufleţeşte, şi de data asta adversarul nostru are nenumărate argumente, iar teza sa pare imbatabilă: pentru filosoful realist, ca şi pentru cei mai mulţi dintre psihologi, *perceperea* imaginilor este cea care determină procesele imaginaţiei. Pentru ei, lucrurile sunt mai întâi văzute şi doar apoi imaginate; combinăm cu imaginaţia fragmente ale realului perceput, amintiri ale realului trăit, dar nu putem ajunge la dominaţia unei imaginaţii funciar creatoare. Pentru a combina din plin, trebuie să fi văzut mult Sfatul de a *vedea bine*, care se află la baza culturii realiste,

domină fără dificultate paradoxalul nostru sfat de a *visa bine*, de a visa rămânând fidel onirismului arhetipurilor care sunt înrădăcinate în inconştientul uman.

În lucrarea de faţă vom combate această doctrină netă şi clară şi vom încerca, pe terenul care ne este cel mai defavorabil, să stabilim o teză care afirmă caracterul primordial, caracterul psihic fundamental al imaginaţiei creatoare. Altfel spus, pentru noi, imaginea percepută şi imaginea creată sunt două-instanţe psihice foarte diferite şi ne-ar trebui un cuvânt special ca să desemnăm *imaginea imaginată*. Tot ceea ce se spune în manuale despre imaginaţia reproducătoare trebuie să fie pus pe seama percepţiei şi a memoriei. Imaginaţia creatoare are cu totul alte funcţii decât imaginaţia reproducătoare. Ei îi aparţine acea *funcţie a irealului* care este psihic la fel de utilă ca şi *funcţia realului*, atât de des evocată de psihologi pentru a caracteriza adaptarea unui spirit la o realitate marcată de valorile sociale. Tocmai această funcţie a irealului va regăsi valorilă inguiălău, Comuna reverie este unul dintre aspectele ei cele mai simple. Dar vom avea multe alte exemple cu privire la activitatea sa, dacă vrem să urmăm imaginaţia imaginantă în căutarea sa de imagini imaginate.

Fiindcă reveria este totdeauna privită ca destindere, sunt ignorate acele vise cu acţiune precisă pe care le vom desemna ca!

Baudelaire, *Curiosites esthetiques*, p. 317.

fiind *reverii ale voinţei*. Şi când realul este aici, în deplina lui forţă, în deplina-i materie terestră, putem crede cu uşurinţă că *funcţia realului* înlătură *funcţia irealului*. Uităm atunci de pulsiunile inconştiente, de forţele onirice care se răspândesc întruna în viaţa conştientă. Va trebui aşadar să ne sporim atenţia, dacă vrem să descoperim activitatea prospectivă a imaginilor, dacă vrem să situăm imaginea înainte chiar şi de percepţie, ca pe o aventură a percepţiei.

II

Pentru noi, dezbaterea pe care vrem să o angajăm cu privire la caracterul primordial al imaginii este decisivă, căci noi legăm viaţa proprie a imaginilor de arhetipurile a căror activitate a fost arătată de

psihanaliză. Imaginile imaginate sunt mai curând sublimări ale arhetipurilor decât reproduceri ale realităţii. Şi cum sublimarea este dinamismul cel mai normal al psihismului, vom putea arăta că imaginile izvorăsc din psihicul uman. Vom spune aşadar împreună cu Novalis1: „Din imaginaţia producătoare trebuie deduse toate facultăţile, toate activităţile lumii lăuntrice şi exterioare" 2. Cum s-ar putea spune mai bine că imaginea are o dublă realitate: o realitate psihică şi o realitate fizică? Prin imagine, fiinţa care imaginează şi fiinţa imaginată se află în cea mai mare apropiere. Psihismul uman se formulează la începuturi în imagini. Citând cugetarea lui Novalis, cugetare care este o dominantă a *idealismului magic*, Spenle aminteşte3 că Novalis dorea ca Fichte să fi întemeiat o „Fantastică transcendentală". Atunci imaginaţia şi-ar avea metafizica sa

Nu vom aborda lucrurile de la un nivel atât de înalt şi ne va fi de ajuns să găsim în imagini elementele unui metapsihism. Către aceasta tind, ni se pare, frumoasele lucrări ale lui C.G. Jung, care descoperă, de exemplu, în imaginile alchimiei, acţiunea arhetipurilor inconştientului. În acest domeniu, vom avea numeroase

1 Novalis, *Schrifien*, II, p. 365.

Cf. Henry Waughan, *Hermetical Work*, ed. 1914, vol. II, p. 574: Imagination is a star excited in the firmament of man by some externall Obiect".

3 Spenle, *These*, p. 147.

8 *Pământul şi reveriile voinţei* exemple de imagini care devin idei. Vom putea aşadar să cercetăm întreaga regiune psihică situată între pulsiunile inconştiente şi primele imagini care urcă la suprafaţă în conştiinţă. Vom vedea atunci că procesul de sublimare întâlnită în psihanaliză este un proces psihic fundamental. Prin sublimare se dezvoltă valori estetice care ne vor apărea ca fiind, valori indispensabile activităţii psihice normale.

III

Dar de vreme ce suntem pe cale să ne limităm subiectul, să spunem şi de ce, în cărţile noastre despre imaginaţie, ne mărginim la a lua în considerare doar imaginaţia literară.

Primul motiv ţine de competenţi Noi nu vizăm decât o singură competenţă: cea a lecturii. Nu suntem decât un cititor, cineva care citeşte. Şi ne petrecem ore întregi şi zile întregi citind încet cărţi *rând cu rând*, rezistând cât mai mult caracterului antrenant al povestirii (adică părţii pe deplin conştiente a cărţilor), pentru a fi siguri că ne instalăm în imaginile noi, în imaginile care reînnoiesc arhetipurile inconştiente.

Căci această *noutate* este, evident, semnul puterii creatoare a imaginaţiei. O imagine literară imitată îşi pierde puterea de a însufleţi. Literatura trebuie să ne surprindă. Desigur, imaginile literare pot exploata imagini fundamentale – şi în general munca noastră constă în a clasifica aceste imagini fundamentale –, dar fiecare dintre imaginile care se nasc sub condeiul unui scriitor trebuie să-şi aibă diferenţială sa de noutate. O imagine literară spune ceea ce nu va fi niciodată imaginat de două ori. Putem avea un oarecare merit când copiem un tablou. Dar nu avem niciunul când repetăm o imagine literară.

Funcţia literaturii şi a poeziei este de a reanima un limbaj, creând noi imagini. Jacobi scrie: „A – filosofa înseamnă întotdeauna a descoperi originile limbajului", iar Unamuno desemnează explicit acţiunea unui metapsihism la originea limbajului: „Cât preaplin de filosofie inconştientă în cutele limbajului! Viitorul va încerca să întinerească metafizica prin metalingvistică. care este o adevărată metalogică" 1. Or, orice nouă imagine literară este un text

1

Unamuno, *L'Essence de l'Espagne*, trad. fr., p. 96.

original al limbajului. Pentru a-i simţi acţiunea, nu trebuie să ai ceraoştinţele unui lingvist Tmaiiieajitgrară ne dăruieşte gxperien-ts unei-creaţilde-feafe. Dacă examinăm o imagine literară cu o *cemştiinţă de limbaj*, primim de la ea un dinamism psihic nou. Am CEKZUT aşadar că avem posibilitatea să descoperim în simpla cercetare a imaginilor literare o eminentă acţiune a imaginaţiei.

Or, suntem într-un secol al imaginii. În bine şi în rău, suntem şi spuşi mai mult decât niciodată acţiunii imaginii. Şi dacă vrem să

considerăm imaginea în efortul ei literar, în efortul ei de a pune în prim-plan isprăvile lingvistice ale expresiei, vom aprecia poate mai bine elanul literar ce caracterizează timpurile moderne. Se pare că există zone în care literatura se revelează ca o *explozie a limbajului*. Chimiştii prevăd o explozie când probabilitatea de ramificare devine mai mare decât probabilitatea de terminare. Or, la elanul şi strălucirea imaginilor literare, ramificaţiile se multiplică; cuvintele nu mai sunt simpli termeni. Ele nu termină gând iari; ele poartă viitorul imaginii. Poezia ramifică sensul cuvântului, înconjurându-l cu o atmosferă plină de imagini. S-a arătat că cele mai multe rime ale lui Victor Hugo dădeau naştere unor imagini; între două cuvinte care rimează există un fel de obligaţie de a crea metaforă: astfel, imaginile se asociază doar datorită señorităţii cuvintelor. Într-o poezie mai eliberată, ca aceea a siaprarealismului, limbajul este în plină ramificare. Atunci poemul este un ciorchine de imagini.

Dar vom avea prilejul să dăm în această lucrare numeroase exemple de imagini care proiectează spiritul în mai multe direcţii, grupează diferite elemente inconştiente, realizează suprapuneri de sens în aşa fel încât imaginaţia literară îşi are şi ea „subînţelesurile" sale. În aceste observaţii preliminare vrem să arătăm că expresia literară are o viaţă autonomă şi că imaginaţia literară nu este o imaginaţie aflată în poziţia a doua, adică venind după imaginile vizuale înregistrate de percepţie. Ne-am propus aşadar ept obiectiv foarte precis să ne limităm lucrările asupra imaginaţiei la faptul de a nu lua în considerare decât imaginaţia literară.

Mai mult, când vom putea merge până la capătul paradoxului nostru, vom recunoaşte că limbajul se află la postul de comandă al imaginaţiei. Vom acorda o mare atenţie, mai ales în prima noastră lucrare, *muncii vorbite*. Vom cerceta imaginile muncii, reveriile voinţei umane, onirismul care însoţeşte îndeletnicirile materiale. Vom arăta că limbajul poetic, atunci când traduce imaginile materiale, este o adevărată incantaţie de energie.

Fireşte, în proiectele noastre nu intră şi acela de a izola facultăţile psihice. Dimpotrivă, vom arăta că imaginaţia şi voinţa, care, într-o viziune elementară, ar putea trece drept antitetice, sunt în fond strâns legate între ele. Nu vrei cu adevărat decât ceea ce imaginezi din belşug, decât ceea ce învălui în frumuseţi proiectate. Astfel, travaliul energic al materiilor dure şi al pastelor malaxate cu răbdare se însufleţeşte datorită frumuseţilor *făgăduite*. Vedem cum apare astfel un pancalism activ, un pancalism care trebuie să făgăduiască, trebuie să proiecteze frumosul dincolo de util, aşadar un pancalism care trebuie să *vorbească*.

Există o foarte mare diferenţă între o imagine literară care descrie o frumuseţe realizată, o frumuseţe care şi-a găsit forma deplină, şi o imagine literară care lucrează în misterul materiei şi care vrea mai mult să sugereze decât să descrie. De aceea poziţia noastră particulară, în ciuda limitărilor ei, oferă multe avantaje. Lăsăm altora grija de a studia frumuseţea formelor; noi vrem să ne consacram eforturile pentru a determina frumuseţea intimă a materiilor, masei lor de atracţii ascunse, întregului spaţiu afectiv concentrat în interiorul lucrurilor. Sunt tot atâtea pretenţii care nu pot avea o valoare decât ca acte de limbaj, punând în mişcare *convingeri poetice*. Obiectele vor fi aşadar pentru noi centre de poeme. Materia va fi deci pentru noi intimitatea energiei celui care trudeşte. Obiectele pământului ne redau ecoul făgăduielii noastre de energie. De îndată ce îi redăm întregul onirism, travaliul materiei trezeşte în noi un narcisism al curajului.

Dar în această prefaţă am vrut doar să ne precizăm filosofic subiectul şi să înscriem cele două noi cărţi ale noastre în suita *Eseurilor* – pe care le publicăm de câţiva ani – asupra imaginaţiei materiei. Eseuri care ar trebui să se constituie treptat în elementele unei filosofii ale imaginii literare. Asemenea încercări nu pot fi judecate decât luându-se în considerare detaliul argumentelor şi abundenţa punctelor de vedere. Vom arăta aşadar pe scurt care sunt diferitele capitole ale celor două noi *Eseuri*, încercând să arătăm ce le leagă

IV

Ne-am hotărât să ne împărţim cercetarea în două cărţi, pentru că în desfăşurarea ei am recunoscut urma destul de netă a doua mişcări arătate limpede de psihanaliză: extravertirea şi introvertirea, astfel încât în prima carte imaginaţia apare mai curând ca extravertită, iar în a doua carte ca introvertită. În prima lucrare vom urmări mai ales reveriile active care ne invită să acţionăm asupra materiei. În cea de a doua, reveria va curge de-a lungul unei pante mai obişnuite; ea va urma *involuţia* care ne duce până la primele refugii, care valorizează toate imaginile intimităţii. În mare, vom avea aşadar dipticul muncii şi al odihnei.

Dar abia am făcut această netă distincţie că şi trebuie să ne amintim că reveriile de introvertire şi reveriile de extravertire sunt rareori izolate. În cele din urmă, toate imaginile se dezvoltă între cei doi poli, ele trăiesc dialectic din seducţiile universului şi din certitudinile intimităţii. Vom face aşadar o operă factice dacă nu vom conferi imaginilor dubla lor mişcare de extravertire şi de introvertire, dacă nu vom pune în evidenţă ambivalenţa lor. Fiecare imagine, în orice parte a ei am studia-o, va trebui aşadar să-şi capete toate valorile. Imaginile cele mai frumoase sunt adeseori focare de ambivalenţă.

V

Să vedem deci suita de studii reunite sub titlul: *Reveriile, voinţei*.

Într Tun prim capitol, am vrut să prezentăm, într-un mod fără îndoială cam prea sistematic, dialectica materiei *dure* şi cea a materiei *moi*, dialectică ce controlează toate imaginile materiei terestre. Într-adevăr, *pământul*, spre deosebire de celelalte trei elemente, are ca primă caracteristică o *rezistenţă*. Celelalte elemente pot fi *ostile*, dar ele nu sunt *totdeauna* ostile. Pentru a le cunoaşte pe de-a-ntregul, trebuie să le visăm într-o ambivalenţă de blândeţe şi de răutate. Dimpotrivă, rezistenţa materiei terestre este imediată şi constantă. Ea este pe dată partenerul obiectiv şi sincer al voinţei noastre. Pentru a clasifica voinţele, nimic nu oferă criterii mai limpezi decât materiile lucrate de mâna omului. Am încercat aşadar să caracterizăm, în pragul studiului nostru, *lumea rezistentă*… – … >, –; «». – … „o—* «. fi: «*

Pământul și reveriile voinței

Dintre cele patru capitole care urmează, două sunt consacrate muncii şi imaginilor materiilor dure, două imaginilor pastei şi materiilor moi. Am ezitat îndelung cu privire la ordinea celor două perechi de capitole. Imaginaţia materiei înclină să vadă în pastă materia primordială, *prima materies*. Şi de îndată ce este evocată o primordialitate, visului îi sunt deschise nenumărate căi. De exemplu, Fabre d'Olivet scrie: „Litera M, situată la începutul cuvintelor, zugrăveşte tot ceea ce este local şi plastic" 1. Mâna, Materia, Mama, Marea ar avea astfel iniţială plasticităţii. Nu am vrut să cercetăm de îndată asemenea reverii ale primordialităţii şi am luat mai întâi în considerare imaginaţia energiei, imaginaţie care se formează în chip mai firesc în bătăliile muncii împotriva materiei dure. Abordând pe dată dialectica Imaginaţiei şi a Voinţei, pregătim posibilităţile unei sinteze între imaginaţia materiilor şi imaginaţia forţelor. Ne-am hotărât aşadar să începem cu imaginile durităţii. De altfel, dacă ar trebui să spunem totul despre, o alegere netă între imaginile *moliciunii* şi cele ale *durităţii*, ar trebui să facem prea multe confidenţe asupra propriei noastre vieţi intime.

Între cei doi poli ai imaginaţiei materiilor dure şi materiilor moi, ni se oferea o sinteză prin *materia forjată*. Aveam astfel prilejul să arătăm valorile dinamice ale unei *meserii complete* din punctul de vedere al imaginaţiei materiale, de vreme ce ea foloseşte cele patru elemente, ale unei meserii eroice, care îi dăruieşte omului puteri de demiurg. Am consacrat, un lung capitol imaginilor forjării; ele controlează un dinamism masculin care marchează profund inconştientul. Acest capitol slujeşte drept concluzie primei părţi a cărţii, unde sunt strâns îmbinate caracteristicile imaginaţiei, ale materiei şi cele ale imaginaţiei forţelor.

Cea de a doua parte a primei cărţi se ocupă de imagini în care fiinţa care imaginează se angajează mai puţin. În legătură cu anumite imagini literare ale Stâncii şi ale Pietrificării tratate în capitolele VI ŞI VIII, am putea chiar nota un refuz de a participa: *formele* stâncii se imaginează la distanţă, prin recul. Dar visul materiilor nu se

mulţumeşte cu contemplarea din depărtare. Visele

1 Fabre D'Olivet, *La langue hebraique resritue e*, Paris, 1932, vol. II, p. 75. Un alt arheolog al alfabetului spune că litera M reprezintă valurile mării. Această părere, alăturată celei a lui Fabre d'Olivet, ne arată dualitatea unei imaginaţii a formei şi a unei imaginaţii a materiei.

cu pietre caută forţe intime. Visătorul pune stăpânire pe aceste forţe, şi, când le domină cu adevărat, simte cum prinde viaţă în el o reverie a voinţei de putere pe care am prezentat-o ca pe un adevărat complex al Meduzei. De la aceste vise ale pietrei, totdeauna oarecum masive, totdeauna mai mult sau mai puţin legate de formele exterioare, am trecut la cercetarea imaginilor metalismului. Am arătat că intuiţiile vitaliste, care au jucat un rol atât de mare în alchimie, sunt normal active în imaginaţia omenească şi că efectul lor poate fi găsit în numeroase imagini literare privitoare la minerale.

Am făcut aceeaşi demonstraţie, în două mici capitole, pentru visul substanţelor cristaline şi pentru imaginile perlei. În reveriile privitoare la aceste materii nu-i greu să arăţi valorizarea imaginară a pietrelor preţioase. Polivalenţa valorii este aici fără margini. Bijuteria este o monstruozitate psihologică a valorizării. Ne-am limitat să-i punem în evidenţă valorile imaginare formate de imaginaţia materială.

Cea de a treia parte a primei cărţi nu are decât un capitol. Tratăm aici despre o psihologie a greutăţii. Este o problemă care trebuie tratată de două ori: întâi în psihologia aeriană, ca temă a zborului, apoi în psihologia terestră, ca temă a căderii. Dar aceste două teme, logic atât de contrarii, sunt legate între ele în imagini, şi tot astfel cum am vorbit despre cădere în cartea noastră *Aerul şi visele*, tot aşa va trebui, în cartea de faţă, consacrată imaginilor dinamice ale imaginaţiei terestre, să vorbim despre forţele de redresare.

Oricum, un eseu asupra imaginaţiei forţelor îşi găseşte concluzia normală într-o imagine a luptelor omului împotriva greutăţii, în activitatea unui complex pe care l-am numit complexul lui Atlas.

VI

Al doilea volum, prin care trebuie să se încheie studiile noastre asupra imaginaţiei pământului, are ca titlu: *Pământul și reveriile odihnei* şi ca subtitlu: *Eseu despre imaginile intimităţii*.

14

Pământul şi reveriile voinţei în primul capitol, am reunit şi-clasificat imaginile, mereu reînnoite, pe care vrem să ni le facem despre interiorul lucrurilor. În aceste imagini, imaginaţia se consacră în întregime activităţii ei de depăşire. Ea vrea să vadă invizibilul, să pipăie textura substanţelor. Ea valorizează extracte, tincturi. Ea merge până în *adâncul* lucrurilor, ca şi cum ar trebui să găsească acolo, într-o imagine finală, odihna celui care imaginează.

Am crezut că este util să facem apoi câteva observaţii asupra *intimităţii certate*. Al doilea capitol se prezintă deci ca o dialectică a celui dintâi. Suntem miraţi adeseori că, sub o suprafaţă liniştită, descoperim o materie zbuciumată. Odihna şi zbuciumul îşi au astfel adeseori imaginile juxtapuse.

Pe o asemenea dialectică ne-am dezvoltat cel de al treilea capitol, privitor la imaginaţia calităţilor substanţiale. Această imaginaţie a calităţilor ni se pare a fi inseparabilă de o adevărată tonalizare a subiectului care imaginează. Întâlnim astfel multe teme pe care le-am întâlnit şi în reveriile voinţei. De fapt, în imaginaţia calităţilor, subiectul *vrea* să surprindă, cu pretenţii de fin şi lacom cunoscător, fondul substanţelor, şi totodată el trăieşte în dialectica nuanţelor.

În a doua parte, am studiat, în trei capitole, marile imagini ale refugiului: casă, pântecele, grota. Am găsit totodată prilejul să înfăţişăm, sub o formă simplă, legea izomorfismului imaginilor profunzimii. Un psihanalist va dovedi uşor că acest izomorfism provine din una şi aceeaşi tendinţă inconştientă: întoarcerea la mamă. Dar un asemenea diagnostic dăunează valorii proprii a imaginilor. Ni s-a părut că cele trei itinerarii ale întoarcerii la mama trebuiau studiate separat Nu vom putea explica dezvoltarea psihismului în imagini multiple, abundente, mereu reînnoite, reducându-l la tendinţele lui profunde.

După ce am vorbit despre imaginile literare ale grotei, am cercetat un strat inconştient mai profund, mai puţin bogat în imagini. Sub titlul *Labirintul*, am studiat vise mai tulburi, mai întortocheate, mai puţin liniştite, care introduc o dialectică în visul refugiilor mai spaţioase. Visele grotei şi visele labirintului sunt în multe privinţe contrarii. Grota este un loc de odihnă. Labirintul îl pune din nou în mişcare pe visător.

Într-o a treia şi ultimă parte, am grupat trei mici studii care propun trei exemple cu privire la ceea ce ar putea fi o enciclopedie a imaginilor. Primele două studii asupra *şarpelui* şi asupra *rădăcinii* pot fi, de altfel, asociate cu dinamismul coşmarului labirintic. Prin şarpe – labirint animal, prin rădăcină – labirint vegetal, am regăsit toate imaginile dinamice ale mişcării răsucite. Solidaritatea dintre aceste studii consacrate celor două fiinţe *terestre* şi studiile dezvoltate în *Pământul şi reveriile voinţei* devine astfel evidentă.

Ultimul capitol, intitulat *Vinul şi viţa de vie la alchimişti*, tinde să arate ce este o reverie concretă, o reverie care concretizează valorile cele mai diverse. Reveria esenţelor ar putea, fireşte, să ofere tema a numeroase monografii. Înfăţişând «chita unei asemenea monografii, am vrut să dovedim că imaginaţia nu este în mod necesar o activitate vagabondă, ci că ea îşi găseşte, dimpotrivă, întreaga putere când se concentrează asupra unei imagini privilegiate.

VII

Înainte de a termina cu aceste observaţii generale, să dăm explicaţii în legătură cu o omisiune care ne va fi neîndoielnic reproşată. Într-o carte despre pământ, nu am colecţionat imaginile privitoare la muncile câmpului. Şi asta nu fiindcă nu am iubi pământul. Dimpotrivă, ni s-a părut că am trăda livada şi grădina dacă am vorbi despre ele doar într-un scurt capitol. Va fi nevoie de o întreagă carte pentru a descrie agricultura imaginară, bucuriile hârleţului şi ale greblei. De altfel, poezia stereotipă a plugului maschează atât de multe valori, încât ar fi nevoie de psihanaliză pentru a debarasa literatura de

falşii ei plugari.

Dar mai trebuie să ne scuzăm şi pentru anumite analize insuficiente privitoare la înseşi detaliile studiilor noastre. Nu am socotit că trebuie să fragmentăm unele dintre documentele literare. Când ni s-a părut că o imagine se dezvoltă în mai multe registre, i-am grupat caracteristicile, fie şi cu riscul de a dăuna omogenităţii capitolelor. Imaginea nu trebuie să fie studiată fragmentar, ea fiind tocmai o temă a totalităţii. Ea cheamă la convergenţă impresiile cele mai diverse, impresiile care vin din mai mune beu, Numai cu această condiţie imaginea capătă valori de sinceritate şi cucereşte întreaga fiinţă. Nădăjduiesc că cititorul ne va ierta digresiunile şi lungimile – ba chiar şi repetiţiile – favorizate de grija de a lăsa imaginile să-şi trăiască viaţa multiplă şi totodată profundă.

CAPITOLUL ÎNTÂI

Dialectica energetismului imaginar. *Lumea rezistentă*

„… Ostilitatea ne este mai aproape decât orice”.

(RILKE, *Elegiile duineze*, IV)

„Munca manuală este studiul lumii exterioare”.

(EMERSON)

I

Dialectica *durităţii* şi a *moliciunii* controlează toate imaginii pe care ni le facem despre materia intimă a lucrurilor. Aceeaşi dialectică *animă* – căci ea nu îşi capătă adevăratul sens decă într-o *animare* – toate imaginile prin care participăm activ, cu ardoare, la intimitatea substanţelor. *Dur* şi *moale* sunt primele calificative pe care le primeşte *rezistenţa* materiei, prima *existenţă dinamică a lumii rezistente*. În cunoaşterea dinamică a materiei – şi corelativ în cunoaşterea valorilor dinamice ale fiinţei noastre –, nimic nu este clar dacă nu propunem mai întâi ceâdoi termeni *dur* şi *moale*. Vin apoi experienţe mai bogate, mai fine, un imens domeniu de experienţe intermediare. Dar în ordinea materiei, *da* şi *nu* se spun *moale* şi *dur*. Nu există imagini ale materiei fără această dialectică a invitaţiei şi a excluderii, dialectică pe

care imaginaţia o va *transpune* în nenumărate metafore, dialectică ce se va inversa uneori sub acţiunea unor ciudate ambivalenţe, ajungând să definească, de exemplu, o ostilitate ipocrită a moliciunii sau o invitaţie agasantă a durităţii. Dar bazele imaginaţiei materiale rezidă în imaginile primordiale ale durităţii şi ale moliciunii. Aceste imagini sunt atât de adevărat elementare, încât le vom putea regăsi întotdeauna, în ciuda tuturor transpunerilor, în ciuda oricărei inversiuni, în adâncul tuturor metaforelor.

Şi acum, dacă este adevărat, aşa cum vom aduce numeroase dovezi, că *imaginaţia rezistenţei* pe care o atribuim lucrurilor conferă prima coordonare violenţelor pe care voinţa noastră o exercită *împotriva* lucrurilor, devine evident că prin munca atât de diferit stimulată de materiile dure şi de materiile moi, dobândim conştiinţa propriilor noastre puteri dinamice, conştiinţa varietăţii şi a contradicţiilor lor. Prin ceea ce este *dur* şi ceea ce este *moale* învăţăm pluralitatea devenirilor, căpătând garanţii foarte diferite cu privire la eficacitatea timpului. Duritatea şi moliciunea lucrurilor ne angajează – chiar fără voia noastră – în tipuri de viaţă dinamică foarte diferite. Lumea rezistentă ne proiectează în afara fiinţei statice, în afara fiinţei, şi astfel încep misterele energiei. Suntem din acel moment fiinţe *trezite*. Cu ciocanul sau cu mistria în mână, nu mai suntem singuri, avem un adversar, avem ceva de făcut Chiar prin aceasta, şi oricât de puţin, avem un destin cosmic. „Cărămida şi mortarul, spune Melville1, ascund secrete mai profunde decât pădurea şi muntele, dulcea mea Isabelle”. Toate aceste obiecte *rezistente* poartă marca ambivalenţelor ajutorului şi obstacolului. Sunt fiinţe care trebuie stăpânite. Ele ne dau fiinţa stăpânirii noastre, fiinţa energiei noastre.

II

Psihanaliştii ne vor aduce pe dată o obiecţie: ei ne vor spune că adevăraţii adversari sunt *umani*, că primele interdicţii copilul le întâlneşte în familie, şi că în general *rezistenţele* care zdrobesc psihismul sunt sociale. Dar a te mărgini, aşa cum face adeseori psihanaliza, la traducerea umană a simbolurilor înseamnă a uita o întreagă sferă de cercetare – autonomia simbolismului – asupra căreia

noi vrem tocmai să atragem atenţia. Dacă în lumea simbolurilor rezistenţa este umană, în lumea energiei rezistenţa este materială. Ca şi psihologia, psihanaliza nu a ştiut să găsească mijloacele potrivite pentru a estima forţele. Ea este lipsită de acel dinamometru psihic pe care-l reprezintă travaliul efectiv al materiei. Este, ca şi psihologia descriptivă, redusă la un fel de topologie psihică: ea determină niveluri, straturi, asocieri, complexe, simboluri. Neîndoielnic că ea estimează, prin rezultatele lor, pulsiunile dominante. Dar nu şi-a pus la punct mijloacele unei adevărate *dinamologii psihice*, ale unei dinamologii detailate care să intre în individualitatea imaginilor. Altfel spus, psihanaliza se mulţumeşte să definească imaginile prin simbolismul lor. De îndată ce a descoperit o imagine impulsională, de îndată ce a

H. Melville, *Pierre*, trad. fr., p. 261.

 evidenţiat o amintire traumatizantă, psihanaliza pune problema interpretării *socialei* Ea uită un întreg domeniu de cercetare: însuşi domeniul imaginaţiei. Or, psihismul este animat de o adevărată *foame de imagini*. El vrea imagini De fapt, sub imagine, psihanaliza caută realitatea; ea uită de căutarea inversă: aceea de a căuta în realitate pozitivitatea imaginii. În această căutare descoperim acea energie a imaginii care este însăşi marca psihismulu activ.

Prea adeseori psihanalistul consideră că fabulaţia ascunde ceva Ea este un acoperământ şi deci o funcţie secundară. Or, de îndată ce mâna participă la fabulaţie, de îndată ce energii reale sân angajate într-o operă, de îndată ce imaginaţia îşi actualizează imaginile, centrul fiinţei îşi pierde substanţa de nefericire Acţiunea aneantizează pe dată nefericirea Problema care se pune este atunci menţinerea unei stări dinamice, restituirea voinţeloi dinamice într-o ritmanaliză de ofensivitate şi dominare. Imaginea este totdeauna o promovare a fiinţei. Imaginaţia şi excitaţia sân legate între ele. Fără îndoială – vai! – există excitaţii lipsite de imagine, dar – totuşi – nu există imagini lipsite de excitaţie.

Să încercăm aşadar să caracterizăm rapid, înainte de a o studia îndelung, imaginaţia rezistenţei, substanţialitatea imaginară a *potrivnicului*.

III

Ce ar fi o rezistenţă dacă nu ar avea o persistenţă, o profunzime substanţială, însăşi profunzimea materiei? Psihologii n-au decât să repete că, mâniindu-se brusc, copilul loveşte masa de care tocmai s-a izbit.[1] Acest *gest*, această mânie efemeră eliberează prea repede agresivitatea pentru ca să găsim în el adevăratele imagini ale imaginaţiei agresive. Vom vedea în cele ce urmează descoperirile imaginare ale mâniei-discursive, ale mâniei care-animă pe cel care munceşte împotriva materiei totdeauna rebele, primordial rebele. Dar încă de pe acum trebuie să înţelegem ca imaginaţia activă nu începe ca o simplă reacţie, ca un reflex, imaginaţiei îi trebuie un animism dialectic, trăit prin regăsirea în

1 Este cu adevărat o experienţă chiar atât de naturală? Mulţi părinţi îi învaţă ei înşişi pe copiii lor să se răzbune în acest mod pueril.

obiect a unor răspunsuri la violenţele intenţionale şi care dă celui care munceşte iniţiativa provocării. Imaginaţia materială şi dinamică ne face să trăim o adversitate provocată, o psihologie a *potrivnicului* care nu se mulţumeşte cu lovitura, cu şocul, ci îşi făgăduieşte să domine însăşi intimitatea materiei. Astfel duritatea visată este o duritate întruna atacată şi o duritate care îşi reînnoieşte întruna excitaţiile. A lua duritatea drept simplu motiv al unei excluderi, în primul ei *nu*, înseamnă a o visa în forma-i exterioară, în forma-i intangibilă. Pentru un visător al durităţii intime, granitul este un tip de provocare, duritatea sa ofensează, ofensă care nu va putea fi răzbunată fără arme, fără unelte, fără mijloacele vicleniei omeneşti. Granitul nu poate fi tratat cu o mânie copilărească. Va trebui să-l scrijelăm sau să-l lustruim, nouă dialectică prin care dinamologia *potrivnicului* va găsi prilejul de a pune în evidenţă multiple nuanţe. De îndată ce visăm muncind, de îndată ce trăim o reverie a voinţei, timpul capătă o

realitate materială. Există un *timp al granitului*, tot astfel cum în filosofia hegeliană a Naturii există un „pyrochronos”, un timp al focului. Acest timp al durităţii pietrelor, acest *lithochronos* nu se poate defini decât ca timp activ al unei munci, un timp care se dialectizează în efortul celui care munceşte şi în rezistenţa pietrei. El apare ca un fel de ritm natural, un ritm bine condiţionat iar prin acest ritm, munca îşi dobândeşte eficacitatea obiectivă şi totodată tonicitatea subiectivă. Temporalitatea *potrivnicului* capătă aici eminente înscrisuri. *Conştiinţa muncii* se precizează în muşchii şi totodată în articulaţiile celui care munceşte, precum şi în progresul regulat al muncii. Astfel lupta muncii este cea mai *strânsă* dintre lupte; durata gestului celui care munceşte este cea mai plină dintre durate, cea în care impulsul îşi vizează în modul cel mai exact şi mai concret scopul. Este totodată şi aceea care are cea mai mare putere de integrare. Gestul celui care munceşte inte grează, într-un anume sens, în fiinţa acestuia, obiectul rezistent, însăşi rezistenţa materiei. O materie-durată este aici o emergenţă dinamică deasupra unui spaţiu-timp. Şi încă o dată, în această materie-durată, omul se realizează mai curând ca devenire decât ca fiinţă. El cunoaşte o promovare a fiinţei.

Proiectul purtat de o tânără energie se înfige de-a dreptul în obiect, se agaţă de el, rămâne acolo. De aceea proiectul pe cale de a fi executat (proiectul material) are, de fapt, o altă structură temporală decât proiectul intelectual. Adeseori proiectul intelectual se deosebeşte prea mult de execuţie. El rămâne proiectul unui şef care dă ordine unor executanţi. El repetă adeseori dialectica

 hegeliană a stăpânului şi a sclavului, fără să beneficieze de sinteza care este măiestria muncii dobândită în munca depusă împotriva materiei.

IV

Astfel materia ne dezvăluie propriile noastre forţe. Ea su – gerează o împărţire a lor pe categorii dinamice. îi dă voinţei noastre nu numai o substanţă durabilă, ci şi scheme temporale bine definite răbdării noastre. Pe dată, materia capătă de la visele noastre un întreg

viitor de muncă; vrem să o învingem muncind. Ne bucurăm încă dinainte de eficacitatea voinţei noastre. Să nu ne mirăm aşadar că a visa imagini materiale – da, pur şi simplu a le visa – înseamnă pe dată a-ţi *întări* voinţa. E cu neputinţă să fii distrat, absent, indiferent, când visezi o materie rezistentă şi net desenată. Nu poţi imagina gratuit o rezistenţă. Materiile diverse, desfăşurate între polii dialectici extremi ai *durităţii* şi ai *moliciunii*, desemnează foarte numeroase tipuri de adversitate. Reciproc, toate adversităţile pe care le credem profund umane, cu violenţele lor cinice sau viclene, cu evidenţa sau ipocrizia lor, îşi găsesc realismul în acţiuni împotriva unor materii neînsufleţite particulare. Mai bine ca orice alt complement, complementul de materie specifică ostilitatea. De exemplu: *batire comme plâtre* desemnează de îndată actul de o violenţă palidă, lipsită de curaj, jalnică beţie şi de nimic.

Studiind imaginile materiale, vom descoperi în ele – spre a vorbi pe dată în termeni de psihanaliză – acea *imago* a energiei noastre. Altfel spus, materia este *oglinda* noastră energetică; este o oglindă care ne focalizează puterile, luminându-le cu bucurii imaginare. Şi aşa cumântro carte despre imagini este îngăduit să abuzezi de imagini, vom spune şi noi că un corp dur care dispersează toate loviturile este *oglinda convexă* a energiei noastre, în timp ce corpul moale este *oglinda concavă*. Sigur este că reveriile materiale modifică dimensiunea puterilor noastre; ele ne dau impresii demiurgice; ne dau iluziile atotputerniciei. Aceste iluzii sunt utile, căci ele sunt o încurajare de a ataca materia în fondul ei. De la fierar şi până la olar, pe fier şi pe lutul păstos, vom arăta în cele ce urmează fecunditatea viselor muncii. Simţind în prelucrarea unei materii această ciudată condensare a imaginilor şi a şi

forţelor, vom trăi sinteza dintre imaginaţie şi voinţă. Această sinteză, care a reţinut atât de puţin atenţia filosofilor, este totuşi prima dintre sintezele ce trebuie luate în considerare într-o dina-mologie a psihismului specific uman. Nu vrei cu adevărat decât ceea ce imaginezi

din plin.

De fapt, poate că dualismul filosofic al subiectului şi al obiectului se înfăţişează în cel mai evident echilibru sub aspectul său de energie imaginată; în alţi termeni, în domeniul imaginaţiei putem la fel de bine să spunem că rezistenţa reală suscită reverii dinamice sau că reveriile dinamice vor trezi o rezistenţă adormită în profunzimile materiei. Novalis a publicat în *Athenaeum* pagini care luminează această lege a egalităţii acţiunii şi a reacţiei transpuse în legea imaginaţiei. Pentru Novalis, „în fiecare contact ia naştere o substanţă, al cărei efect durează atâta vreme cât durează atingerea". Altfel spus, substanţa este înzestrată cu actul de a ne atinge. Ea ne atinge aşa cum şi noi o atingem, cu duritate sau cu blândeţe. Novalis continuă: „Iată temelia tuturor modificărilor sintetice ale individului". Astfel, conform idealismului magic al lui Novalis, fiinţa umană trezeşte materia, contactul cu mâna miraculoasă, contactul înzestrat cu toate visele atingerii care imaginează dă viaţă calităţilor aţipite în lucruri. Dar nu e nicio nevoie să dăm iniţiativa celui care imaginează, aşa cum o face idealismul magic. Ce importanţă are cine începe luptele şi dialogurile, când aceste lupte şi aceste dialoguri îşi găsesc forţa şi vivacitatea în dialectica lor *multiplicată*, în continua lor renaştere. Iar nouă nu ne va mai rămâne – îndatorire mult mai simplă – decât să arătăm bucuria imaginilor care depăşesc realitatea

Dar, bineînţeles, realitatea materială ne învaţă. Tot manevrând materii foarte diferite şi bine individualizate, putem dobândi tipuri individualizate de supleţe şi de hotărâre. Nu numai că devenim îndemânatici în facerea formelor, dar devenim şi *material* abili, acţionând în punctul de echilibru dintre forţa noastră şi rezistenţa materiei. *Materie şi Mână* trebuie să fie unite pentru a realiza însuşi nodul *dualismului energetic*, dualism activ care are cu totul altă tonalitate decât dualismul clasic al obiectului şi a subiectului, amândouă slăbite prin contemplare, unul în inerţia, celălalt în trândăvia sa în fapt, mâna care lucrează aşază subiectul într-o ordine nouă, în emergenţa existenţei sale *dinamizate*. În acest domeniu, totul este achiziţie, orice imagine este o *accelerare*, altfel spus, imaginaţia

este „acceleratorul” psihismului. Imaginaţia merge, sistematic, *prea* repede. E o caracteristică foarte banală, atât de banală

Încât uităm să o semnalăm ca esenţială. Dacă am privi mai aten această puzderie mişcătoare de imagini din jurul realităţii şi corelativ, această depăşire a fiinţei pe care o implică activitatea imaginantă, vom înţelege că psihismul uman se specifică în calitate de forţă care trage după sine. Simpla existenţă este atunc parcă în retragere, ea nu-i decât o inerţie, 6 greutate, un reziduu d «trecut, iar funcţia pozitivă a imaginaţiei vine să împrăştie aceasta sumă de habitudini inerte, să trezească această masă greoaie, – şi deschidă fiinţa către o nouă hrană. Imaginaţia este un principiu d «multiplicare a atributelor pentru intimitatea substanţelor. Ea este şi voinţă de *a fi mai mult*, deloc evazivă, ci generoasă, deloc contra dictone, ci beată de opoziţie. Imaginea este fiinţa care se diferenţiază pentru a fi sigură de devenirea sa. Şi această diferenţiere este de îndată netă, prin imaginaţia literară. O imagine literari distruge imaginile leneşe ale percepţiei. Imaginaţia literară dezi marginează pentru a reimagina mai bine.

Atunci *totul este pozitiv*. Încetineala nu este repeziciune frînată. Încetineala imaginată îşi vrea şi ea propriul său exces. Încetineala este imaginată într-o *exagerare* a încetinelii şi fiinţa care imaginează se bucură nu de încetineală, ci de exagerarea încetinirii. Priviţi cum îi strălucesc ochii, citiţi-i pe chip bucuria fulgurantă de a imagina încetineala, bucuria de a încetini timpul, de a impune timpului un viitor de blândeţe, de tăcere, de linişte, încetineala capătă astfel, în felul ei, semnul *prea mult*, pecetea însăşi a imaginarului. E de ajuns să găseşti pasta-care substanţializează această încetineală voită, această încetineală visată, pentru a-i exagera şi mai mult moliciunea. Lucrătorul, poet a cărui mână frământă, prelucrează încetişor această materie de leneşă elasticitate, până în clipa când descoperă în ea acea activitate extraordinară de fină legătură, acea bucurie intimă a celor

mai mărunt firişoare de materie. Toţi copiii s-au jucat frământând între degetu' cel mare şi degetul arătător această vâscozitate. În cele ce urmeaz; vom oferi multe exemple privitoare la asemenea bucurii substanţializate. Pentru moment, nu vrem decât să încadrăm toate exage rările materiale între cei doi poli de – exagerări care sunt *prea tarei* şi *prea moalele*. Aceşti poli nu sunt ficşi, de vreme ce de la ei pornesc forţe de provocare. Forţele mâinii care lucrează le răspun şi extind în cele două părţi imperialismul nostru asupra materiei.

Imaginaţia vrea totodată să comande. Ea nu se poate supune fiinţei lucrurilor. Acceptă primele lor imagini doar pentru a le modifica, pentru a le exagera Vom vedea mai bine acest lucru când vom studia transcendentele active ale moliciunii. Cât dd preţioasă este pentru teza noastră această cugetare a lui Tristan Tzara (*Miez de noapte pentru un uriaş*, XVIII): „Prefera să frământe rafale decât să se dedea moliciunii".

În mare, şi pentru a pregăti dialectici mai fine, putem spune că agresivitatea pe care o excită *tarele* este o agresivitate *dreaptă*, în timp ce ostilitatea înăbuşită a *moalelui* este o agresivitate *curbă*. Mineralogul Rome de L'Isle scria: „Linia dreaptă ţine în mod specific de regnul mineral. [...] în regnul vegetal, linia dreaptă se întâlneşte încă destul de frecvent, dar totdeauna însoţită de linia curbă. În substanţele animale, [...] linia curbă este dominantă" 1. Imaginaţia umană este un nou regn, regnul care totalizează toate principiile imaginilor în acţiune din cele trei regnuri, mineral, vegetal, animal. Prin imagini, omul este apt să desăvârşească geometria internă, geometria cu adevărat materială a tuturor substanţelor. Prin imaginaţie, omul îşi dă iluzia că aţâţă puterile care informează toate materiile: el mobilizează săgeata tarelui şi ghiuleaua moalelui – el ascute mineralitatea ostilă a tarelui şi coace fructul rotund al moalelui. Oricum, imaginile materiale – imaginile pe care ni le facem despre materie – sunt eminamente active. Nu vorbim despre ele; dar ne susţin de îndată ce am căpătat încredere în energia mâinilor noastre.

V

Dacă dialectica *tarelui* şi a *moalelui* clasifică atât de uşor

solicitările care ne vin dinspre materie şi care hotărăsc *voinţa* de a munci, trebuie să putem verifica, prin preferinţele pentru imaginile tarelui şi pentru imaginile moalelui – ca şi prin înclinaţia pentru anumite stări mezomorfe – numeroase deducţii ale caracterologiei. Fără îndoială, caracterul este, în mare parte, o producţie a mediului uman; psihanaliza sa ţine mai ales de mediul familial2. În familie, în grupurile sociale cele mai strâns legate

1 Cf. Hegel, *Philosophie de la Nature*, trad fr. Vera, vol. I, p. 568. Un geometru (Tobias Dantzig, *la Recherche de l'Absolut*, trad. fr., p. 206) opune „severei linii drepte" „blândeţea rotundă a cercului". Am înţelege greu aceste valori morale dacă am uita rolul imaginaţiei dinamice.

Cf. Lacan, „Les Complexes familiaux dans la Formation de 1Individu' " (*Encyclopédie Francaise*, vol. VIII: Sur la vie mentale").

 vedem dezvoltându-se psihologia socială a *potrivnicului*. Prii multe trăsături putem chiar defini caracterul ca un sistem de apărare al individului împotriva societăţii, ca un proces de opoziţie faţă de o societate. O psihologie a *potrivnicului* ar trebui dec să studieze mai ales conflictele dintre eu şi supra-eu.

Dar înţelegem să aducem doar o contribuţie foarte limitată li o problemă atât de vastă. Caracterul se confirmă în ceasuriledl singurătate atât de favorabile marilor fapte imaginare. Aceste ced suri de totală singurătate sunt automat ceasuri ale universului Fiinţa umană, care îi părăseşte pe oameni până în adâncul reveriile sale, priveşte *în sfârşii* lucrurile. Redat astfel naturii, omul estl redat puterilor sale transformatoare, funcţiei sale de transformări materială, dar numai dacă el intră în singurătate nu ca să şi retragă departe de oameni, ci cu înseşi forţele muncii. Una dintri cele mai mari atracţii ale romanului *Robinson Crusoe* constă îi faptul că el povesteşte o *viaţă laborioasă*, o viaţă *consacraţi muncii*. În singurătatea activă, omul vrea să sape pământul, 1 străpungă piatra, să taie lemnul. El vrea să lucreze materia, şi transforme materia Atunci omul nu mai este doar un simplu

filo sof *în faţa universului*, ci o forţă neobosită *împotriva* universului *împotriva* substanţei lucrurilor.

Dumezil, rezumând o lucrare a lui Benvenisto şi a lui Renou spune că adversarul zeului indo-iranian ai victoriei este „ma curând un neutru («Rezistenţa») decât un masculin, mai curând ut concept neînsufleţit decât un demon, [...] (lupta) este în moi esenţial cea a zeului care asaltează, a zeului ofensiv, mobil [...] şi a «ceva» rezistent, greoi, pasiv” 1. Astfel lumea re*zisten*t*ă nu an p*e dată dreptul la personalitate; trebuie mai întâi să fie provocaţi de zeii muncii pentru a ieşi din anonimatul greoi. Dumezi aminteşte de zeul-dulgher Tvastar care îşi are drept „fii” lucrării sale. „Creaţia” este aşadar înţeleasă aici în sensul ei polivalent Imaginea este uzată şi, de asemenea, mascată de caracterul ei prea abstract Dar în munca efectivă, ea recapătă o valoare care ira diază în domeniile cele mai diverse.

— Prin muncă, omul satisface e putere de creaţie care se multiplică prin numeroase metafore.

Când o materie mereu nouă în rezistenţa ei o împiedică şi devină maşinală, munca mâinilor noastre redă trupului nostru energiilor noastre, expresiilor noastre, înseşi cuvintelor limbajului nostru, forţe originare. Prin prelucrarea materiei, caracterul noştri

Dumezil, *Mythes et Dieux des Germains*, p. 97.

se contopeşte iar cu temperamentul nostru. Într-adevăr, marile fapte social tind cel mai adeseori să creeze în noi *un caracter opus temperamentului nostru*. Caracterul este atunci *grupul compensaţiilor* care trebuie să mascheze toate slăbiciunile temperamentului. Când compensaţiile sunt prea rău alcătuite, cu adevărat rău asociate, psihanaliza trebuie să intre în scenă. Dar câte dizar-monii nu-i scapă, pentru simplul fapt că ea nu se ocupă decât de instanţele sociale ale caracterului! Psihanaliza, născută în mediul burghez, neglijează adeseori aspectul realist, aspectul materialist al voinţei umane. Travaliul asupra obiectelor, împotriva materiei, este un fel de psihanaliză naturală. Ea oferă şanse de vindecare rapidă pentru că

materia nu ne îngăduie să ne înșelăm asupra propriilor noastre forţe.

Oricum, în marginea realităţii sociale, înainte chiar ca materiile să fie desemnate prin meserii instaurate în societate, trebuie să luăm în considerare realităţile materiale cu adevărat primare, așa cum sunt ele oferite de natură, ca tot atâtea invitaţii să ne exercităm forţele. Numai atunci ne întoarcem la funcţiile dinamice ale mâinilor, departe, adânc, în inconștientul energiei umane, înainte de refulările raţiunii prudente. Imaginaţia este atunci cea care zdrobeşte sau cea care leagă, ea smulge sau sudează. E de ajuns să-i dăm unui copil substanţe destul de variate pentru a vedea cum apar puterile dialectice ale muncii manuale. Trebuie să cunoaştem aceste forţe primare în muşchii celui care munceşte, pentru a măsura apoi economia lor în operele deliberate.

Aici noi facem așadar o alegere care ne va limita foarte mult domeniul cercetărilor. Între bărbatul şef de clan şi bărbatul fierar, noi îl alegem pe meşteşugar, pe cel care participă la lupta împotriva substanţelor. Voinţa de putere inspirată de dominarea socială nu este problema noastră. Cine vrea să studieze *voinţa de putere* este obligat în mod fatal să cerceteze mai întâi semnele maiestăţii. Făcând asta, filosoful voinţei de putere se abandonează hipnotismului aparenţelor. El este sedus de paranoia utopiilor sociale. *Voinţa de muncă* pe care vrem să o studiem în această lucrare ne scapă pe dată de ornamentele maiestăţii, căci ea depăşeşte cu necesitate domeniul semnelor şi al aparenţelor, domeniul formelor.

Bineînţeles, voinţa de muncă nu se poate exercita prin delegaţie, ea nu se poate bucura de munca celorlalţi. Ei îi place mai curând să facă decât să-i pună pe alţii să facă. Atunci munca creează imaginile forţei sale, însufleţindu-l pe cel care munceşte prin imagini materiale. Munca îl pune pe cel care munceşte îi centrul unui univers şi nu în centrul unei societăţi. Şi dacă, penin a fi viguros, cel care munceşte are nevoie de imagini *excesive*, ele va lua din paranoia demiurgului. Demiurgul vulcanismului şi demiurgul neptunismului – pământul în flăcări sau pământul nă pădit de ape – își oferă excesele contrarii imaginaţiei care la crează în materia tare şi celei care lucrează în

materia moale Fierarul şi olarul controlează două lumi diferite. Prin însăşi materia muncii lor, prin însăşi exercitarea forţelor, ei au viziuni al unui univers, viziuni contemporane cu o Creaţie. Munca este – îi însăşi profunzimea substanţelor – o Geneză. Ea recreează îi imaginaţie, prin imaginile materiale care o însufleţesc, însăş materia care se opune eforturilor sale. Lucrând materia, *ho im faber* nu se mulţumeşte cu o gândire geometrică de ajustare; el's bucură de *soliditatea* intimă a materialelor de bază; el se bucuri de *maleabilitatea* tuturor materiilor pe care trebuie să le modeleze şi toată această bucurie rezidă deja în imaginile prealabile care! încurajează să-şi înceapă munca. Ea nu este un simplu *satisfeci* care urmează după o muncă îndeplinită. Imaginea materială est unul dintre factorii muncii: ea este viitorul cel mai apropiat viitorul material prefigurat, al fiecăreia dintre acţiunile noastr asupra materiei. Prin imaginile prelucrării materiei, cel care munceşte apreciază cu atât de mare fineţe calităţile materiale, e participă atât de îndeaproape la valorile materiale, încât putea spune că le cunoaşte genetic, ca şi cum ar depune mărturie ci privire la fidelitatea lor faţă de materiile elementare.

VI

Deja senzaţia tactilă care *cotrobăie* prin substanţă, care descoperă, sub forme şi culori, materia, pregăteşte iluzia de a fi aţin *fundul materiei*. Pe dată imaginaţia materială ne deschide pivniţeli substanţei, oferindu-ne bogăţii necunoscute. O imagine materiali dinamic trăită, pătimaş adoptată, răbdător cercetată în adâncime este o *deschidere* în toate sensurile termenului, în sens real, în sens figurat. Ea asigură realitatea psihologică a figuratului, *i* imaginarului. Imaginea materială este o depăşire a fiinţei imediate, o aprofundare a fiinţei superficiale. Şi această aprofundare deschide o dublă perspectivă: spre intimitatea subiectului care acţionează şi în interiorul substanţial al obiectului inert întâlnit de percepţie. Atunci, în travaliul materiei, această dublă perspectivă se răstoarnă; intimităţile subiectului şi ale obiectului se schimbă între ele; se naşte astfel în sufletul celui care munceşte un ritm salutar de introvertire şi de extravertire. Dar dacă investim cu adevărat un obiect, dacă *îi impunem*, în ciuda rezistenţei

sale, o formă, introvertirea şi extravertirea nu sunt simple direcţii, simple indicatoare desemnând două tipuri opuse de viaţă psihică. Ele sunt tipuri de energie. Aceste energii se dezvoltă schimbându-se între ele. Fiinţa care lucrează trăieşte în mod necesar succesiunea efortului şi a succesului imediat în timp ce în adversitatea umană orice eşec, oricât de mic, *îl descurajează* pe introvertit, în adversitatea obiectivă, rezistenţa îl stimulează pe cel ce munceşte, şi asta chiar în măsura în care orgoliul său de a-şi stăpâni perfect meseria îl pune sub semnul introvertirii. În muncă, o introvertire puternică este chezăşia unei extravertiri energice. De altfel, o materie bine aleasă, redând ritmului introvertirii şi extravertirii adevărata-i mobilitate, oferă un mijloc de ritmanaliză, în sensul în care acest termen este folosit de Pinheiro dos Santos.1 în muncă – în munca însoţită cu visele ce i se potrivesc, cu visele care nu fug de muncă – această mobilitate nu este nici gratuită, nici zadarnică; ea este situată între dialecticile extreme ale prea tarelui şi ale prea moalelui, în punctul apropiat *forţelor fericite* ale celui care munceşte. În raport cu aceste forţe, în antrenamentul psihic general al acestor forţe aplicate cu măiestrie, fiinţa se realizează ca imaginaţie dinamică. Atunci cunoaştem în acelaşi timp imaginaţia înlănţuită şi imaginaţia pătrunzătoare. Trebuie să fii leneş ca să vorbeşti despre imaginaţia vagabondă.

Imaginaţia nu *pătrunde* decât în profunzimi pe de-a-ntregul imaginare; dar dorinţa de a pătrunde se desemnează prin imaginile sale; ea capătă în imaginile de pătrundere materială o dinamică specifică, o dinamică prudentă şi totodată decisă. Psihanaliza clasică se va interesa de studiul amănunţit al acestor imagini de penetraţie care însoţesc acţiunea exercitată asupra diferitelor materii, cercetându-le pentru *ele însele*, fără să se grăbească, cum face mult prea des, să le interpreteze. Atunci imaginaţia nu va mai fi taxată drept simplă putere de substituţie.

I

Cf. Bachelard, *Im Dialectique de la Duree*, cap. VIII.

Ea va apărea ca o nevoie de imagini, ca un instinct al imaginii care însoţeşte, la modul cel mai normal, instincte mai fruste, rq greoaie, de exemplu instincte tot atât de *lente* ca şi instincte sexuale.1 Oportunitatea constantă a imaginaţiei care se reînnoieş şi se multiplică în imaginile materiale diverse nu va întârzia i apară dacă studiem imaginile cele mai active, acelea ale peritraţiei materiale. Vom vedea atunci utilitatea psihologică a un apropieri între voinţa de pătrundere şi imaginile care *încurajam* pătrunderea efectivă. Această apropiere ne va situa în punctul reciprocitate unde imaginile devin „impulsionale" şi unde ia pulsurile îşi pot *spori* satisfacţia prin imagini. Actul şi imagini să iată un mai mult decât a fi, o existenţă dinamică şi ca refulează existenţa statică atât de net încât pasivitatea nu mai ieşi decât un neant în definitiv, imaginea ne înalţă, ne sporeşte; ea dă devenirea sporirii de sine.

Astfel, pentru noi, imaginaţia este însuşi centrul de ud pleacă cele două direcţii ale oricărei ambivalenţe: extravertirea introvertirea. Şi dacă urmărim imaginile în detaliul lor, ne vom e seama că valorile estetice şi morale conferite imaginilor *speci\ Uzează* ambivalenţele. Imaginile efectuează cu fineţe, cu o viclen esenţială – arătând şi ascunzând totodată –, masivele voinţe ca, luptă în adâncul fiinţei. De exemplu, pe o imagine vizuală cu gri alcătuită putem descoperi acea scoptofilie semnalată de ne psihanalişti (cf. Lacan, loc. cit.), unde se întâlnesc cele *de* tendinţe: a *vedea* şi a *arăta*. Şi de asemenea câtejmagini pline (ostentaţie care nu sunt decât măşti! Dar, fireşte, imagini materiale sunt mai angajate. Ele reprezintă tocmai angajament dinamic. Când ajungi la intimităţile materiei, agresivitatea since. sau ascunsă, dreaptă sau oblică, se încarcă cu valorile contrarii a forţei şi ale îndemânării, găsind în experienţa forţei toate cert tudinile extravertite, în conştiinţa îndemânării toate convingeri introvertite. Opera şi cel care o face se determină aici recipro adevăr fără îndoială banal, dar care se multiplică în atât de mul nuanţe încât va fi nevoie de îndelungi cercetări pentru a-l preciz Vom propune, în capitolul următor, – *o* primă schiţă, un prim pn text cu privire la această determinare reciprocă, prezentând în întâi câteva observaţii asupra

voinţei incisive, asupra voinţei de

Urmând lenta coacere a dorinţelor, vedem că orice *cucerire* este lent Scurtă este *înfr mgerea*. Dorinţa lent alcătuită se desface într-o clipă.

Dialectica energetismului imaginar

31

tăia şi de a cresta, şi făcând apoi 6 rapidă incursiune în prelucrarea reală a materiilor, pentru a atrage atenţia asupra caracterului dinamic al uneltelor, considerate prea adeseori doar sub aspectul lor formal. Vom avea astfel un prim desen al *dublei perspective* pe care o arătam mai sus şi care se va găsi mai întâi marcată într-un fel de anchetă psihanalitică şi apoi printr-o reflecţie asupra condiţiilor dinamice ale primelor succese ale muncii exercitate asupra materiilor.

CAPITOLUL II

Voinţa incisivă şi materiile dure. *Caracterul agresiv al uneltelor*

„Ai o inimă pentru speranţă şi mâini pentru muncă".

(O.V. de L. MILOSZ, *Miguel Manara*, p. „I

Iată o observaţie pe care o vom putea face totdeauna dacă dăm unui copil solitar o unealtă: un obiect inert, un obiect di este prilejul unei rivalităţi nu numai imediate, dar şi a unei lupi susţinute, viclene, reînnoite. Unealta va căpăta pe dată un con plement de distrugere, un coeficient de agresiune împotriM materiei. Vor veni apoi intervenţiile fericite asupra unei mater controlate, dar prima superioritate se capătă ca o conştiinţă de văi ascuţit sau de tăiş, ca o conştiinţă de puternică răsucire în mânen unui burghiu. Unealta trezeşte nevoia de a acţiona *împotriva* uni lucru dur.

Pentru mâna goală, lucrurile sunt prea puternice. Atunci fort omenească stă în aşteptare. Ochii liniştiţi văd lucrurile, le decipează pe un fond de univers, iar filosofia – meserie a ochilor capătă conştiinţa spectacolului. Filosoful propune un non-eu *fa\ cu* eul. Rezistenţa lumii nu este decât o metaforă, ea nu mai es decât o „obscuritate", o iraţionalitate. Cuvântul *împotriva* nu ai atunci decât un aspect topologic: portretul este rezemat de zi Cuvântul *împotriva* nu are nicio

virtute dinamică: imaginaţia d namică nu-l animă, nu-l diferenţiază. Dacă ţinem un cuţit în mân auzim pe dată *provocarea* lucrurilor.

Nu vom da niciodată îndeajuns de multă importanţă diferenţ dintre mâna goală şi mâna înarmată. Orice ar gândi în aceas privinţă o psihologie naturalistă, există o discontinuitate în unghie şi cârlig. Cârligul agaţă pentru a lăsa loc liber unei agres vităţi suplimentare. Unealta conferă agresiunii un viitor. Psihol gia mâinii înzestrate cu o unealtă trebuie să fie instaurată în prin instanţă. Mâna care poartă o unealtă refulează toate violenţe mâinii goale. Mâna bine înzestrată cu o unealtă face ca mâna *rî* înzestrată să fie *ridicolă*. Buna unealtă stângaci mânuită provoai râsul unui întreg atelier. O unealtă are un coeficient de vitejie şi i coeficient de inteligenţă. Ea este o valoare pentru un truditor ca:

are el însuşi o valoare. Adevăratele reverii ale voinţei sunt aşadar reverii înzestrate cu unelte, reverii care proiectează munci succesive, munci bine ordonate. Ele nu se absorb în contemplarea scopului, acesta fiind tocmai cazul veleitarului, al visătorului care nu cunoaşte stimulul materiei efective, care nu trăieşte dialectica rezistenţei şi a acţiunii, care nu are acces la instanţa dinamică a *potrivnicului*. Reveriilor voinţei care munceşte le plac atât mijloacele cât şi scopurile. Prin ele imaginaţia dinamică are o poveste, îşi istoriseşte poveşti.

Dar înainte de a vorbi despre ispràvile uneltei triumfătoare, să vedem visările primului cuţit în patru pagini de o frumoasă densitate de gândire, Georges Blin a propus principalele elemente ale unei psihanalize materiale a dorinţei de a cresta1

Problema este pusă net încă din primele rânduri: „Satisfacţia masculină care se naşte din gestul de a cresta trebuie pusă în raport cu anumite forme penitente ale sadismului nostru. Orice integritate ne provoacă”. Putem discuta la nesfârşit despre prioritatea instinctului sadic asupra priorităţii imaginilor seducătoare. Putem spune aici, pentru a apăra primul punct de vedere, că sadismul caută obiecte ce pot fi crestate, rănite. Instinctul are totdeauna la dispoziţie o voinţă incisivă. Dar putem la fel de bine pretinde că imaginea trezeşte

instinctul adormit, că imaginea materială ne provoacă, şi că lumea rezistentă cheamă agresiunea noastră. Oricum, trebuie să tragem concluzia că imaginaţia şi voinţa sunt în acest caz extrem de apropiate.

Într-adevăr, ce linişte vom afla în acest sadism… constrâns” „întors îm*potriva u*nui obiect fără apărare umană? Acest sadism se exercită sub o bună acoperire, în afara oricărei acţiuni a su*pra-eu-l*ui*.* Ne amintim despre lecţia de morală pe care a primit-o tânărului Franklin, care îşi încerca toporişca lovind arborii fructiferi din grădină. Dar există atâtea sălcii la ţară, atâtea nuieluşe în tufişuri, care nu au fost luate sub protecţia supra-eului! Aceste obiecte din re*giunea materială liberă,* aceste obiecte care nu au căzut sub interdicţiile sociale ne pr*ovoacă,* totuşi. Pentru a înţelege această provocare directă a unui obiect din lu*mea rezistentă,* ar trebui să definim o nouă instanţă materială, un fel de su*pra-ceva îm*potriva căruia vrem să ne exercităm forţele, nu numai în exuberanţa preaplinului nostru de energie, dar şi în însăşi exercitarea

Poe sie 45, nr. 28, p. 44 şi urm.

 voinţei noastre incisive, a voinţei noastre adunate pe tăişul une unelte.

Fără îndoială că niciun psihanalist nu va accepta o asemene instanţă. Psihanaliştii traduc totul în interpretarea lor socială. L4 nu le va fi greu să arate că orice acţiune împotriva lucrurilor viq spre a substitui în mod ipocrit o acţiune împotriva supra-eulu Dar a prezenta numai aspectele instinctuale şi aspectele social inc ale imaginilor înseamnă a uita una dintre componentele lor. Dl această uitare provine *evhemerismul psihanalizei*, care o face I desemneze toate complexele prin numele eroilor legendari. Dinş potrivă, o doctrină a imaginaţiei materiale şi a imaginaţiei dinj mice trebuie să-l înţeleagă pe om în lumea materiilor şi a forţela Lupta împotriva realului este lupta cea mai directă, cea mai plin de francheţe. Lumea rezistentă promovează subiectul în domeni existenţei dinamice, în existenţa prin devenire activă, de unde 1 un existenţialism al forţei.

Bineînţeles, provocarea are nenumărate voci. Propriul prov

(carii este de a amesteca genurile, de a multiplica vocabulele, de face literatură, iar această integritate a materiei dure care r\ provoacă va fi atacată nu numai de mâna înarmată, ci şi de och cu privire arzătoare, ci şi prin injurii. Ardoarea combativă, *neikă* este polivalentă, dar noi nu trebuie să-i uităm valoarea primi însăşi rădăcina forţei trezite, în noi şi totodată în afara noastră.

Pentru imaginaţia dinamică există, în mod evident, dincoloc lucru, *supra-lucrul*, în însuşi stilul în care eul este dominat de *i* supra-eu. Această bucată de lemn care îmi lasă mâna indifereri nu este decât un lucru, ea este chiar foarte aproape de a nu fi deci conceptul unui lucru. Dar dacă cuţitul meu se joacă crestând aceeaşi bucată de lemn este pe dată mai mult decât ea însăşi, es un supra-lucru, luând asupră-i toate forţele provocării din lume rezistentă, primind în mod firesc toate metaforele agresiunii, îi bergsonian nu ar vedea aici decât decupajul formal, în timp e obiectul, supra-obiectul vin şi mă incită şi mă constituie ca gri de voinţe agresive, într-un adevărat hipnotism al forţei.

Dacă urmărim atunci imaginaţia materială în diferenţele al de numeroase ale materiilor moi şi ale materiilor dure, înţelege: că ele determină în fiinţa care visează o anatomie a instanţeli multiple ale voinţei de putere. Atâta vreme cât psihologii nu vor studiat minuţios diferitele forme ale voinţei de putere materială, nu vor fi bine utilaţi pentru a discerne toate nuanţele voinţei e putere socială. Numai cu această condiţie putem prospec

— Aporturile dintre realitate şi metaforă, putem analiza forţelede convingere care acţionează în limbaj.

De exemplu, termenii pe care Georges Blin îi foloseşte lasă să le înţeleagă că e vorba de crestarea unei cărni susceptibile să atisfacă „sadismul penitent”. Dar dacă vom citi mai bine, vom edea că şi un tâmplar poate accepta acest punct de vedere spechirurgului: „Lama străbătea pielea ca un fulger bine condus au, mai insistentă, înaintează conform dialecticii în doi timpi a Fierăstrăului. Ea lasă în urma-i o

brazdă atât de sigură, atât de jertinent ştiinţifică, încât spiritul se bucură, în timp ce carnea suferă...”

Această ştiinţă, această încetineală, această comparaţie linişti-a a bucuriilor cuţitului şi fierăstrăului – toate aceste vise – au rost, fireşte, descoperite prin crestarea materiilor, prin crestarea mei bucăţi de lemn moale. Dar se pare că imaginile au aici două omplemente de obiect: lemnul moale care poate fi uşor crestat şi arnea revărsată. Metafore materiale merg de la lemn la carne. Datorită acestei dualităţi, sadismul îşi găseşte substitutele liniştite i mascate, „inocentele-i mărturii”. Totul poate fi spus în registrul le *materie inertă*, care va fi mărturisirea unei mari crime în egistrul *carne*. Blin merge de la una la cealaltă, profitând de am-iguitatea delicios sadică a provocării: „Gestul de a cresta comportă în multe cazuri o lipsă de loialitate care nu displace. Ade – arata crestătură, crestătura superficială, piezişă – atacă în punctul lab, pieziş, în diagonală, linia pe care o frânge. Secureapădu arului cunoaşte bine această perfidie a oblicului. Ea nu atacă iciodată din faţă, în unghi drept, ramura în care îşi înscrie lovi-ura”. Vom vedea în detaliu, în partea obiectivă a acestui diptic, oară importanţa acestor lovituri *oblice*, toată viclenia muncii oluntar indirecte. Această psihologie a crestăturii piezişe este otată aici de Georges Blin sub aspectul caracterului ei profund leloial. Crestând ramura de salcie pieziş, copilul realizează pe acest lemn copilăresc toată lipsa de loialitate omenească. Acţioand asupra materiei, ei dezvăluie chiar o trăsătură de caracter deseori ascunsă, reaua-credinţă. Într-adevăr, în timp ce reaua-cre-mţă în raporturile umane este aproape totdeauna defensivă, Aproape totdeauna mohorâtă, reaua-credinţă îşi capătă aici valoarea e atac, sensul agresiv, fericit, sadic, activ.

Nu trebuie să ne mirăm că experienţe psihologic atât de active lt>t retrăite în domenii atât de diferite. Sub o formă cam prea mtetică, Georges Blin rezumă lecţiile criptogramei natural-manale ale crestăturii: „Voluptatea de a cresta trebuie să fie în

36

Pământul şi reveriile voinţei mare măsură înţeleasă ca plăcerea pe care o simţi când învingi rezistenţă obiectivă: ca bucurie de a fi sau

de a mânui instrumen cel mai dur, de a acţiona în sensul a ceea ce este mai proemim şi mai contondent şi de a-ţi imprima *proiectul* în materia ca cedează. Imperialism orbitor al reliefului celui mai rezistent: plugului, al diamantului, al pumnalului, al dinţilor”.

Simţim că numai o analiză materială ar putea surprinde tot funcţiile unui asemenea text Viaţa noastră este plină de asemen experienţe ciudate, de asemenea experienţe pe care le trecem’s tăcere şi care suscită în inconştientul nostru reverii nesfârşi Există substanţe atât de speciale încât, dacă le ataci cu o lamă fii cunoşti o nouă agresivitate. Să ne gândim fie şi numai la tăieti netă şi fremătătoare a unei gelatine străbătute de un cuţit, îl moaşă carne care nu sângerează... Oare acesta-i motivul peni care durul şi purul Axei, din opera lui Villiers de l’Isle Adam, servea la masă oaspetelui său pulpă de mistreţ cu garnitură dulceaţă de gutui?

Această materie de sadism într-o farfurie, această materie ca lasă cuţitul visător să lucreze sub o bună acoperire, e o Matei din inconştient pe care psihanaliza materială trebuie să o specific Dacă acordăm o oarecare atenţie materiei, formelor ei multip vedem că psihanaliza se află în faţa unei întreprinderi con derabile. În acest simplu eseu noi nu putem evoca decât exemp particulare.

II

Să trecem acum la o serie de observaţii succinte asupra 1 crării efective a materiei.

Dacă vrem să avem o vedere oarecum sintetică a muncii omneşti, cea mai mare garanţie că nu ne va scăpa nicio cară teristică a ei o vom avea dacă ne vom referi la materiile lucra Clasificarea uneltelor după forma lor definitivă, consacrată printr îndelungată folosire, nu ne oferă un cadru potrivit pentru a stud progresele tehnice. Un specialist ca Leroi-Gourhan a recunosc incertitudinea unei cronologii a uneltelor preistorice după fel cum sunt constituite. După el, „materia condiţionează ori

tehnică” 1, iar etnologia primitivă devine mai limpede prin

clasa-n: entul următor:

1. Solide stabile – piatră, os, lemn.

2. Solide semiplastice – care dobândesc prin căldură o anumită plasticitate (metale).

3. Solide plastice – care devin dure prin uscare – ceramică, lacuri, cleiuri.

4. Solide suple – piele, fire, ţesături, împletituri vegetale.

În faţa unei asemenea pluralităţi de substanţe faţă de care munca se arată *interesată*, vedem întinderea problemei pentru o analiză materialistă a muncii care ar vrea să urce la originea unor interese atât de diverse. Era ştiinţifică în care trăim ne îndepărtează de aceste *a priori* materiale. De fapt, tehnica *creează* materiile *exacte*, răspunzând unor nevoi bine definite. De exemplu, minunata industrie a materiilor plastice ne oferă acum *mii* de materii cu caracteristici bine determinate, instituind un adevărat *materialism raţional* pe care îl vom studia într-o altă lucrare. Dar problema muncii primitive este cu totul diferită. Atunci *materia este cea care sugerează*. Osul, liana – rigidul şi flexibilul – vor să străpungă sau să lege. Acul şi firul continuă proiectul înscris în aceste materii. Când apar artele focului, topirea mineralului şi mulajul, fenomenologia *potrivnicului* se complică în mod ciudat. Ş-ar părea chiar că asistăm la o inversiune a fenomenologiei, într-adevăr, prin foc, lumea rezistentă este într-un anume sens învinsă din interior. Omul oferă acum metalului învins soliditatea tiparelor. Tăierea solidului dur şi punerea în tipar a corpului moale care se solidifică se prezintă atunci într-o dialectică materială dintre cele mai nete, dialectică ce răstoarnă toate perspectivele bergsoniene. Participarea muncitorului metalurgist la crearea metalului capătă astfel o extraordinară profunzime. O vom regăsi când vom studia imaginaţia materială a metalului. O arătăm aici doar pentru a pune în evidenţă varietatea problemei imaginilor materiale. Pentru moment nu vrem să ne ocupăm decât de fenomenologia directă şi nu luăm în considerare decât rezistenţa primului aspect, duritatea iniţială.

Bineînţeles, această fenomenologie este esenţialmente o dina-mologie şi orice analiză materialistă a muncii este dublată de o

analiză energetică. Se pare că materia are două fiinţe: fiinţa ei de odihnă şi fiinţa ei de rezistenţi într-una găsim contemplarea, în!

André Leroi-Gourhan, *L'Homme et la Matiere*, p. 18.

celălaltă acţiunea Pluralismul imaginilor materiei este, prin chiar aceasta, încă şi mai mult multiplicat. Astfel, cum observ Leroi-Gourhan, percuţia (act omenesc prin excelenţă) se face q ajutorul a trei feluri de unelte, în funcţie de:

1. O percuţie *aşezată*, ca aceea a cuţitului sprijinit pe lemn – prin care se obţine o tăietură precisă, dar lipsită de energie;

2. O percuţie *lansată*, ca aceea a cosorului – prin care se ot ţine o tăietură imprecisă, dar energică;

3. O percuţie *aşezată* cu *percutor*, dalta îşi are tăişul *aşezat* p lemn, ciocanul loveşte dalta. Aici începe dialectica uneltelor sinteza lor. Au fost reunite avantajele percuţiei aşezate (precizia şi ale percuţiei lansate (forţa).

Simţim că trei psihisme diferite, trei dinamisme ale *potrh nicului* îşi găsesc aici caracterul lor activ dominant. Mai al «*munca de genul al treilea* ne duce către o cunoaştere şi către putere care ne situează într-un nou domeniu: *domeniul forţei ai ministrate*. Cele două mâini apar cu privilegiul lor respectiv: un are forţa, cealaltă are îndemânarea. În diferenţierea mâinilor's pregăteşte dialectica stăpânului şi a sclavului.

Orice agresivitate specific umană atacă adversarul în dou feluri în acelaşi timp. De exemplu, am înţelege mai bine felul! care sunt domesticite animalele dacă l-am privi ca pe o cooperai între doi bărbaţi. Călăreţul îi spune grăjdarului: Pune-i zăbala, e îi sar în spate, şi *calul este atacat în acelaşi timp de două ori*. pare că animalul nu a fost înzestrat de natură cif" reflexe sintetic care să-l poată apăra împotriva unui atac combinat, atât de puţi natural, atât de uman. Munca făcută cu cele două mâini suscifi acelaşi fel de observaţii. Cele două mâini care

nu se diferenţia: atunci când frământă aluatul – muncă feminină – îşi vor căpăta una şi cealaltă valoarea dinamică particulară în munca de treilea gen, împotriva unei materii dure. Iată de ce materia dură va fi revelată ca mare educatoare a voinţei umane, ea reglementând dinamogenia muncii, în chiar sensul virilizării.

III

Într-adevăr, cu munca iscusită, cu îndemânarea cerută de prelucrarea materiei dure, putem elimina multe fantasme denunţati de psihanaliză. Şi ca să luăm un exemplu precis, să propuner câteva observaţii sumare pe marginea întregii literaturi adunate de psihanaliză în jurul *reveriilor găuriih*

Pe marginea a ceea ce se spune, sugerăm să se acorde o anume importanţă celor făptuite printr-o *muncă precisă* şi pri*ntr-o muncă în forţă*. Nu putem să nu vedem atunci cum reveriile cu tendinţe anale sau sexuale sunt treptat înlocuite – şi nu refulate –, pe măsură ce se dezvoltă acţiunile unei munci efective, mai ales când această muncă vrea să ajungă la forme geometrice bine definite, realizate într-o materie rezistentă. Materia dură fixează oarecum extravertirea. Forma geometrică ce urmează a fi stabilită ne îndreaptă atenţia, spre a spune astfel, către punctul extrem al extravertirii. Sunt două motive pentru ca dialectica introvertirii şi a extravertirii, atât de mobilă, atât de ritmică în viaţa trândavă, să fie puternic polarizată în folosul extravertirii. Pe măsură ce *rotundul* devine *cerc*, pe măsură ce gaura ia o formă net circulară, imaginile reveriei libidinoase se şterg, astfel încât am putea spune că spiritul geometric este un factor de autopsihanaliză. Fireşte, lucrul e mult mai uşor de surprins dacă gaura *trebuie* să aibă forme mai complicate: pătrat, stea, poligon…

Dar dezbaterea cu privire la introvertire şi extravertire nu poate fi încheiată atât de uşor. Seducţiile introvertirii rămân posibile chiar după eforturile către obiectul material şi munca geometrică. Uneori, în colţişorul unui pătrat, în vârful unei stele, satirul chicoteşte…

În general, dificultatea psihanalizează, iar facilitatea infantilizează. Iată de ce e foarte greu să caracterizăm psihologic *forajul prin rotire*. E o foarte mare invenţie tehnică. El determină cu

siguranţă o derivaţie a reveriilor sexuale care însoţesc adeseori forajul direct Totuşi, ce bucurie ambiguă simţi când eşti stăpânul [unei maşini care introduce sfredelul în placa metalică cu o violenţă atât de blândă, într-un mod atât de blând, încât „intră ca în prânză”. Are loc aşadar substituirea prin imaginaţie a unui.com – element de materie. Aceste substituiri determină totdeauna reverii livalente, semne ale importanţei imaginaţiei materiale. Asemenea reverii implică cea mai mare contradicţie: contradicţia matelor rezistente. Ele trezesc în sufletul celui care munceşte imsii demiurgice. E ca şi cum realul este învins în miezul substanţelor sale, şi în cele din urmă această mare victorie îl face a uite uşurinţa cu care a obţinut-o şi îl propulsează pe cel care

1

Cf. Juliette Boutonier, *L'Angoisse*, *passim*.

munceşte în regiunile voinţei eliberate de fantasmele impulsuri! primitive.

Astfel, de îndată ce vom fi redat muncii aspectele-i psih logice dinamice, asociind pe dată oricărei acţiuni conştiinţa fiinţă activă, vom înţelege că fenomenologia găurii nu se poa face doar pe baza fenomenologiei vizuale. Referinţa la funcţiunii! organice nu pune nici ea problema reală a dinamologiei activi Trebuie, după noi, să strângem cât mai mult legătura dintre forai şi forţă şi să ajungem la acea eficacitate a acţiunii care confer valoare unor *a priori ale muncii*, *a priori* care dau o deschide: unei voinţe de a acţiona util, real, material, determinând în complementul de obiect al oricărui proiect subiectiv.

Nu trebuie aşadar să fim surprinşi dacă scara durităţii rm teriilor lucrate este în multe privinţe o scară a maturităţii psiho logice. Gaura făcută în nisip, apoi în pământul moale, corespund unei necesităţi psihice a sufletului copilului. Copilul trebuie trăiască vârsta nisipului. A o trăi este cel mai bun mod de a depăşi. Interdicţiile cu

privire la acest subiect pot fi dăunătoan Este interesant să vedem cum Ruskin, a cărui tinereţe s-a desfăşurat sub o strictă supraveghere, scria: „Cel mai mult îmi place să fac găuri în pământ, formă de grădinărit care, vai, nu-mi ei îngăduită de mama” 1. Ruskin pare a raţionaliza pe un ton glume interdicţia maternă. El admite că unui copil trebuie să i se interzică „să calce peste straturile cu flori şi legume”. De unde şi aceş paradox al unui copil care avea o grădină şi nu găsea aici natura şi totuşi înclinaţiile copilului către natură sunt atât de fireşti, încă e nevoie de foarte puţin spaţiude foarte puţin pământ pentru e imaginaţia să prindă rădăcini. Într-o grădină de la periferia unu mare oraş, copiii imaginaţi de Philippe Soupault desfăşoară toate activităţile ce operează cu cele patru elemente materiale, astfel încât scriitorul condensează într-o singură frază tetravalenţ imaginaţiei materiale: „Grădina rămânea un loc fermecat Penin jocurile lor, au supus cele patru elemente: canale, cuptoare, mori Urnele” 2.

Mama lui Ruskin voia de fapt un copil *curat*. Vom avea prilejul să revenim asupra acestui punct Dar ce ciudată educaţie est cea care i se dă unui copil căruia îi este interzis, când are putere să o facă, şi când forţele sale îi cer să o facă, să facă găuri îi pământ, sub pretextul că pământul e murdar. Parcurgând amintiri!

Ruskin, *Praeterita Souvenirs de Jeunesse*, p. 5*8.1* Philippe Soupault, *Les Frères Durandeau*, p. 90.

scriitorului englez, vom înţelege primele tendinţe ale adolescentului către geologie, către domeniul interzis, cât şi faptul că a rămas un geolog veleitar.

Alături de acest infantilism marcat printr-o amintire plină de resrete, dinamismul găurii în lemn pare semnul unei maturităţi foarte normale. Diferitele moduri de a lucra lemnul se desemnează ca tot atâtea munci educative care ar putea să ofere cu uşurinţă diferite testări ale durităţii. Ele sunt indispensabile unui adolescent Dacă ar trebui să propunem o psihanaliză pentru psihisme care rămân prea mult la vârsta pastei, am sfătui să se recurgă la găurile în lemn, începând cu partea moale a frasinului – lemn fără noduri – şi până la inima stejarului. Ar veni apoi, în cazul extremului ideal al virilităţii

mâinii care lucrează, găurile făcute în piatră şi în fier.

Pe această scară a durităţilor am vrea să vedem că se recunoaşte faptul că valori psihice foarte diferite sunt angajate când se trece de la o materie la alte materii, şi când, mai ales, se modifică forma de atac. Să nu judecăm decât sub semnul vitezei. Ne aflăm în faţa acestui paradox: unealta trebuie să capete cu atât mai multă viteză cu cât corpul ce trebuie atacat este mai dur. Munca cu burghiul arcuit rezolvă acest paradox. Perforarea prin rotire rapidă ne face să trăim într-un timp foarte special, ea ne învaţă să fim *muncitori ai vitezei*. André Leroi-Gourhan (*loc. cât*, p. 54) a arătat importanţa acestei cuceriri umane şi extraordinara ei expansiune pe toată suprafaţa globului: „Perforarea substanţelor dure, şi mai ales cea a pietrelor, a stimulat foarte de timpuriu simţul inventiv al oamenilor; faptul că securile, măciucile, ciomegile au o coadă a împins industria către acest mijloc (munca cu burghiul arcuit) care permite să se foreze până şi în corpurile cele mai compacte. Prelucrarea jadului, comună întregii regiuni a Pacificului, a dus la mai multe descoperiri capitale”.

Fără a mai fi nevoie să insistăm, simţim că ierarhia uneltelor apropiate unei ierarhii a materiilor dure aduce cu sine o ierarhie a eficacităţii pe de-a-ntregul psihologice, care ne dă cu adevărat o istorie a dinamismului nostru. Din nefericire, noi nu *scriem* decât visele trândăviei, căci avem nostalgia unei copilării molcuţe. Pentru a păstra sensul bucuriilor vigorii, ar trebui să regăsim aminluptelor noastre împotriva lumii rezistente. Munca, obligându-ne a aceste lupte, ne oferă un fel de psihanaliză naturală. Această psihanaliză îşi propagă puterile de eliberare în toate straturile llnţei. Ea ne îngăduie să înţelegem în detaliu, prin exemple îi acest mare adevăr susţinut de Novalis. care se opune

atâtor teze moderne: „Lenea este cea care ne înlănţuie în stări dureroase” 1. Datorită acestei psihanalize, cel care munceşte se

elitrează de reveriile trândave şi greoaie prin trei mijloace: mund energică însăşi, stăpânirea evidentă asupra materiei, formi geometrică cu greu realizată.

O enciclopedie a valorilor psihanalitice ale muncii ar trebui şi examineze şi valorile răbdării. Alături de forma schiţată în mara ar veni şi studiul formei *şlefuite*. Un nou aspect temporal ar trebt] încorporat atunci obiectului lucrat Şlefuirea este o ciudată trarj zacţie între subiect şi obiect De aceea, câte vise putem desluşi îl acest frumos distih metafizic al lui Paul Éluard (*Carte deschisă* II, p. 121):

Cenuşă, şlefuieşte piatra care şlefuieşte degetul studios.

IV

Credem deci că putem vorbi despre *un onirism activ*, adică despre reveriile muncii fascinante, ale unei munci care deschid! perspective voinţei. În acest onirism activ se îmbină cele doiu mari funcţii psihice: imaginaţia şi voinţa. În Reaga fiinţă eşti mobilizată de imaginaţie, cum a recunoscut şi Baudelaire: „Toaa facultăţile sufletului omenesc trebuie să fie subordonate imaginaţiei care le rechiziţionează pe toate deodată" 2. Descriind îmbinarea dintre imaginaţie şi voinţă prin exemple precise, luminănj psihologia unui vis spre a spune astfel supra-treaz, în timpul căruia fiinţa care lucrează se leagă nemijlocit de obiect, pătrunde] prin toate dorinţele sale, în materie şi devine astfel tot atât de soţ nu a ţinut niciodată în mână o pilă poate caracteriza psihologia lui *homo faber* doar prin finalitatea unui model geometric. Administrarea forţelor cere o ciudată prudenţă, o lentă integrare a actelor parţiale, foarte delicată când bucata de materie a fost în mare lucrată. Atunci începe un duel al celor două voinţe. Vrei să pileşti drept, vrei *să impui* planuri rectangulare. Dar se pare că materia, la rându-i, vrea să-şi păstreze rotunjimea. Ea îşi apără rotunjimea, masa rotundă. Refuză, cu o evidentă *rea-voinţă*, geometria elementară. Numai cel care o lucrează ştie prin câte atacuri fine, prin câtă reţinere a forţelor sale cucereşte simplitatea cu care pecetluieşte obiectul.

Trebuie atunci să ne dăm seama că imaginaţia inteligentă a formelor impuse prin muncă unei materii trebuie să fie dublată de energetismul unei imaginaţii a forţelor. Cum de o filosofie a acţiunii ca

filosofia bergsoniană a putut mutila psihologia lui *homo* *faber* până într-atât încât a neglijat jumătate din ea – şi anume partea *temporală*, cea care organizează timpul muncii, care face din el o durată voluntară şi reglată? O unealtă vrea o viteză – altă unealtă vrea o mişcare lentă. O unealtă cheltuieşte forţa printr-un gest larg – altă unealtă o absoarbe în clipa unei percutări. Ce poate fi mai ridicol decât un lucrător care gâfâie? Şi cât este de dispreţuit lucrătorul care face pe grozavul, căruia îi lipseşte tocmai înţelegerea forţelor sale, cunoaşterea raporturilor dinamice dintre unealtă şi materie!

Când vom fi înţeles că unealta implică o dinamizare a celui care munceşte, ne vom da seama că *gestul muncii* nu are aceeaşi psihologie ca *gestul gratuit*, ca *gestul ce nu întâlneşte niciun* *obstacol* şi care pretinde că dă un chip duratei noastre intime, ca şi cum noi nu am fi legaţi de lumea rezistentă. Uneltele exact situate între lucrător şi materia rezistentă sunt chiar în punctul unde se schimbă între ele acţiunea şi reacţia atât de îndeaproape studiate de Hegel, acţiune şi reacţie pe care trebuie să le trecem litara pe cât este în somnul cel mai adânc. (din domeniul fizic în domeniul psihologic. Uneltele, adevărate

Observaţiile noastre vor fi poate mai limpezi dacă le vom teme de intenţionalitate1, ne fac să trăim timpuri instantanee, tim-un aspect pe de-a-ntregul dialectic; nnfâţişând împreună cei doi puri al u *x* [(ritmate u rf ivti d răbdă.

poh ai psihologiei muncii: polul intelectual şi polul voluntartoare Fo de Q a's aceste băţii temporaie.

p gândurile clare şi revenite de putere.

Trebuie mai întâi să fie bine înţeles că, în prelucrarea materie: dure, acţiunile acestor doi poli sunt inseparabile. Numai cel

Citat de Richarda Huch, *Les Ronwntiques allemands*, p. 24. Citat de Nicolas Calas, *Foyers d'Jncendie*, p. 115.

ajung pentru aceste valori dinamice. De exemplu, o psihologie a lui *homo faber* rămâne prea limitată la geometria produselor muncii şi la simpla cinematică a actelor, uitând de rezistenţa materiei, ar pune

Cf. Merleau-Ponty, *Phenowenologie de la Perception*, p. 123.

În aceeaşi categorie foarfecă sobarului şi foarfecă croitoresei. SJ spune inteligenţa, două pârghii aparţinând primului gen. Dar *cd plementul de obiect* al acestor unelte schimbă cu desăvârşi psihologia *subiectului* care munceşte. Foarfecă tinichigiului apare în simbolurile castraţiei, în timp ce foarfecă croitoresei, pl perfidia ei facilă, răzbună în mod inconştient suflete nevroza Funcţionarea celor două unelte este înţeleasă în acelaşi fel. *cele două unelte nu au același inconștient*.

Astfel o unealtă trebuie să fie considerată în legătură cu *co plementul său de materie*, în dinamica exactă a impulsului mani şi a rezistenţei materiale. Ea trezeşte cu necesitate o lume de in gini materiale. Şi în funcţie de materie, de rezistenţa ei, de eritatea ei se formează în sufletul celui care o lucrează, alături *di* conştiinţă a îndemânării sale, o conştiinţă a puterii. Îndemânare putere nu merg una fără cealaltă, în onirismul celui care lucirea; în reveriile voinţei. Unealta precizează unirea lor într-un mod & de net, încât se poate spune că dacă fiecare materie are un *coi cient de adversitate*, fiecare unealtă determină în sufletul cej care lucrează materia un *coeficient de stăpânire* a ei.

Dacă materia lucrată, dacă lemnul, de exemplu, ni se reilează într-un fel de ierarhie internă a durităţii, cu zone mai moi cu nuclee mai dure, lupta care este munca îşi multiplică reverii active. Se pare că sculptorul în lemn caută, odată cu finalitaj formelor, *finalitatea materiei dure*. El vrea să-Szoleze putea materiale superioare, să le elibereze de învelişurile zadarnice, un pictor care foloseşte petele de culoare, sculptorul în len foloseşte uneori nucleele dure. În legătură cu aceasta, Alain i învie o străveche imagine aristotelică uzată de folosirea abstrae pe care i-au dat-o filosofii. El arată cum acţionează asuj imaginaţiei aceste rânduri înscrise în mod firesc în lemn: „Toţi e care au sculptat vreun toiag, sau capete de marionete în rădăci. vor înţelege; toată lumea va înţelege. E ca şi cum ai face o stătu care seamănă tot mai bine cu ea însăşi. De unde şi nevoia de lucra cu multă

prudenţă. Căci altminteri această asemănare's putea pierde, această fantomă de model s-ar putea şterge" 1. Alain poate trage următoarea concluzie: „Nu sculptăm ceea vrem: aş spune că sculptăm mai curând ceea ce vrea lucrul seu tat". Astfel, Alain caracterizează foarte bine un fel de sculpt turală, de sculptură din reveriile noastre care ne pune cuţitul în jia în faţa unei structuri intime deja schiţate de natură. Contemplarea materiilor frumoase beneficiază în mod firesc imaginile activiste ale muncii. În faţa acestei mobile din lemn jefuit, fixat în intimitatea fibrelor şi nodurilor sale, ne aşezăm, în imaginaţie, la muncă. Ne asaltează imaginile dinamice ale Jtei, rindelei mici şi mari, ale pilei – toate uneltele cu nume atât e dure, atât de scurte încât orice ureche bună le aude cum licrează1.

Iată deci scos la lumina zilei pe scândura trasă la rindea vâryul nodului, răsucirea eroică a vieţii încrustate, voinţa liniei dure are, dincolo de petulenţa sevei, şi-a învins propria duritate. O ialectică a răsucirii şi a izbucnirii libere este vizibilă în jocurile annului închis la culoare şi ale lemnului deschis la culoare. Cum a contempli desenul acestei materii intime? Nu vom vedea în el ecât câteva linii frumoase, o bună asociere de fibre? Nu, pentru ine a lucrat cât de cât lemnul, panoul de stejar este un mare îblou dinamic: el oferă *un desen al energiei*. Atunci, între zonele e lemn moale şi pal şi nodul dur şi brun, există mai mult decât n contrast de culoare. Trăim aici, chiar în ordinea imaginaţiei iiateriale, o transpunere a teoriei dialectice a formei şi a fondului, bateria dură este aici *dinamic* contemplată ca un „nucleu material zistent" pe un „fond material de pastă moale". Vom regăsi ceasta problemă în capitolul următor, când vom studia metaforele tejarului noduros. Dar am vrea să facem simţit aici faptul că ceasta dialectică a durităţii şi a moliciunii este directă chiar când ste recunoscută doar de ochi. Acest *tablou material* îi vorbeşteiinţei dinamice care este cel ce lucrează materia Prin imaginaţia materială şi dinamică, noi trăim o experienţă prin care forma xternă a nodului trezeşte în noi *o forţă* internă care doreşte ictoria. Această forţă internă, privilegiind voinţe musculare, onferă o structură fiinţei noastre intime. Este tocmai ceea ce a ăt foarte bine Maurice

Merleau-Ponty: „În ultimă instanţă, dacă trupul meu poate fi o *formă* şi dacă pot exista în faţa lui guri privilegiate pe fundaluri indiferente, aceasta se întâmplă în măsura în care el este polarizat de îndatoririle sale, în care *există* *pre* ele, în măsura în care el se adună în sine pentru a-şi atinge

1 Alain, *Vingt Legons sur les Beaux-Arts*, p. 224 şi urm.

Nu poţi uita zgomotul făcut de unelte după ce ai izbutit să le auzi o sunetul. În *La Pierre d'Horeb*, Georges Duhamel ne dă adevărata °noritate a atelierului tâmplarului: „Rindeaua lui scotea un strigăt lung şi „lerător, ca acela cu care vrei să sperii pisicile".

scopul" 1. Dar perceperea desemnează îndatoririle, ea nu le faJ Ea este descrisă de fenomenologia lui *spre*. Pentru a desci voinţa în actul ei – şi, mai bine zis, în munca ei – trebuie punem un accent şi mai puternic pe textul lui Merleau-Ponty şi, urmărim o dinamologie a lui *am potriva*. În noi înşine apare atun o „formă de voinţă corporală" pe un fond de non-voinţă, sau, cd spune tot Merleau-Ponty, „un gest de dexteritate ca figură fondul masiv al corpului".

Astfel imaginaţia materială ne *angajează* dinamic. În ordia materiei imaginate totul se însufleţeşte: materia nu este inertă pantomima care o traduce nu poate rămâne superficială. Cel ca iubeşte substanţele, le lucrează fie şi numai atunci când le deseij nează.

Acest gestaltism dinamic al imaginaţiei materiale care une o intensitate substanţială cu o formă nu va fi negat decât de care nu au *simţul stejarului*. Dacă imaginaţia materială este un atât de slabă, nu trebuie să incriminăm oare toate aceste mob vopsite, care ne frustrează de reveriile de adâncime? Atâtea obie. te care nu mai sunt decât suprafeţe! Atâtea materii depersonaliza de sărăcăcioase lăcuiri! Căci, aşa cum îi spunea lui Daniel Halev un dogar: „Lemnul nu-i ca fierul, trebuie să stai şi să judej fiecare bucată" 2. Dacă judeci greşit, lemnul te va trăda Onoara profesională a dogarului – a acestui

meşteşugar care are mare] îndepărtata, insondabila responsabilitate a vinului – este *angajai* şi acest angajament nu-i un simplu jurămân-l, el este profund, est înscris într-o materie, este solidar cu *morala lemnului*. Până acol merg visele celui care lucrează materia.

V

Dar să cităm aici un frumos document literar în care un mari scriitor ne dezvăluie onirismul muncir, valorile. ofensive ale uneltei Vom găsi în cartea lui Charles-Louis Philippe, *Claude Blanchan* pagini cu „* * * – ori înainte

Se pare mai întâi că prima schiţă literară nu a putut produce flecât poncifuri. Citim aici despre bucuriile muncii bine făcute; ne ste arătat meşterul care face saboţi, mândru de munca lui, mântinia sabotului bine rotunjit, cu profilul bine curbat, cu vârful ronic întors în sus.

Într-o altă redactare, citim un text ditirambic despre tehnicanteligentă a muncii bine făcute. Uneltele ne sunt înfăţişate într-o [ardine raţională; ele figurează toate etapele îndemânării inteligente lucrătorului. Dar scriitorul simte şi de data asta că nu a fost jecât un vizitator leneş, care a contemplat magazinul inert plin cu; aboţi scoşi la vânzare sau atelierul, într-o zi când nu se lucrează, itelierul în care domneşte ordinea

Trebuie aşadar să ia totul încă o dată de la început, şi scriitoil se aşterne în sfârşit cu adevărat pe treabă, împreună cu meş-erul care face saboţii. Dintr-odată izbucneşte o pagină de o neo-işnuită originalitate, eminent model de imaginaţie dinamică: „Saboţii nu se fac singuri. Lemnul este mai tare decât piatra, ar spune că i se împotriveşte celui care-l lucrează, înverşunându-se a-i facă viaţa grea Baptiste îl ataca aşa cum ataci un duşman. Cu raţul ameninţător puternic, după ce izbutise să înfigă în bucata pe lemn cuiele groase, îşi ridica ciocanul, şi când îl cobora, părea că se aruncă asupra lemnului, într-o luptă corp la corp. Trebuia ca inul dintre cei doi să cedeze, trebuia ca acele cuie să intre până la „apât în fibra sfâşiată, sau ca bărbatul, învins de rezistenţa pe care întâmpina, să fie el sfârtecat în locul lemnului. Dar bărbatul rănânea întreg, rămânea viu pentru a-şi

continua lupta După ce lăsa o parte ciocanul şi cuiele, punea mina pe o secure. Bătălia senteţea, uneltele te duceau cu gândul la arme. Într-un elan conţinu, cuprins de un fel de furie războinică, s-ar fi spus că Baptiste arunca, ţinându-şi unealta cu o mână, asupra bucăţii de lemn pe

e o fixa cu cealaltă mână. şi că, lovind în plin, se răzbuna în e din urmă pe ea” 1...

şi cu atât mai interesante cu cât au fost reluate de mairnultând în Victor Hugo a notat şi el în *Les Travailleurs de la Mer* (vol. II, p. 63, ainte de a-şi să-şi redactarea ri-fin; tw3 M l Nelson)

— Şi găsi redactarea definitivă.

1 Maurice Merleau-Ponty, *Phe nomenologie de la Perception*, p. 117.

— Daniel Halvy, *Visite aux Paysans du Centre*, p. 225.

caracterul ofensiv al uneltelor: „I se părea că uneltele lui eraul ITne. Avea sentimentul ciudat al unui atac latent pe care îl reprima sau îl) revenea” \ Gilliat „se simţi din ce în ce mai puţin meşteşugar şi din ce în ce 11131 mult îmblânzitor de animale.

Era acolo ca un dresor. îl înţelegea aproape. Ciudată deschiderepentru a li

Astfel, ostilitatea materiei dure este acum semnul unei ve e un în sab Qtul unei singure zile se regăsesc toate necazurile un vieţi. Dar din fiecare auroră urcă forţe noi. Prima lovitură de da este o voinţă incisivă. E ca o sfidare. Dă liber curs unei mânii. Charles-Louis Philippe scrie această formulă, care merită devină o deviză a filosofiei meşteşugurilor: „Ca să fii meşter făcutul saboţilor, trebuie să fii mânios”.

Această mânie nu e numai o forţă a mâinii. Ea se află în orh întreg, în omul *adunat* în unitatea sa dinamică: „Uneori, întinzi du-şi către bucata de lemn cu violenţă faţa, gura larg deschis părea că îşi dă în sfârşit seama că posedă o falcă precum anim lele: aşteptase prea multă vreme: acum va muşca. Pândeai nelinişte clipa când, nebun de

neputinţă, avea să părăsească to şi, întorcându-şi mânia spre întreaga umanitate, avea să se repezi în stradă şi să sară la gâtul trecătorilor, ca şi cum ei ar fi fe pricina nefericirii sale”.

Cum s-ar putea spune mai bine că mâinii viguroase i se alăt ră maxilarul contractat? Şi, mai mult încă: un gen de muncă în nuală este legat de o contracţie particulară a chipului. Facies celui care pileşte metalul este atât de diferit de cel al fierarului!

În atelierul viu, cât de departe suntem de gemetele pe care Chateaubriand le aude în materia lucrată *de ceilalţi*: „Orice ar fa omul, e neputincios, totul îi rezistă: nu poate modela materia se folosinţa sa fără ca ea să nu se vaite şi să nu geamă: s-ar zice în tot ce face îşi pune el însuşi suspinele şi sufletul tumultuos Suspine ale unui lucrător neîndemânatic, obosit chiar înainte de începe o muncă ceva mai grea. Există, printre cei care prives oameni care nu pot suporta *scrâşnetul* unei pile pe o buca tă fier. Ei consideră cu bună-credinţă că este una dintre torturile care trebuie să le îndure cel care face chei şi broaşte. Abate Vincelot spune despre strigătul piţigoiului numit în sudul Fran prin onomatopeea care este însuşi ţipătul său: *saraie* (*serruria* „Ţipătul acestei păsări are în el ceva trist şi sinistru” 2. Când tolarul ascute foarfece şi brice în romanul lui Nathaniel Hawthorr *Casa cu şapte vederi spre stradă* (trad. fr., p. 181), se aude dinţi dată „un mic zgomot înspăimântător, adevărat şarpe al acusticii una dintre cele mai teribile violenţe pe care trebuie să o înduurechea omului”.

l

Chateaubriand, *Ce ale du Christianisme*, ed. Gamier, vol. II, p. 30 Abatele Vincelot, *Les Noms des Oiseciux*, 1867, p. 290.

Când judeci astfel eşti victima unui reflex născut din pasivitate. E de ajuns să fii actor, să iei pila în mână, *să scrâşneşti tu însuţi din dinţi*, aşa cum se cuvine când te stăpâneşte mânia celui care munceşte, mânia activă, ca să nu mai suferi auzind *scrâşnetul* materiei dure. Munca produce un efect de inversare a ostilităţii. Zgomotul care rănea aţâţă. Meşteşugarul multiplică mişcările pilei, ei are conştiinţa faptului

că materia *scrâşneşte* datorită lui. Curând el se bucură de puterea pe care o are. Râde de expresia enervată a vizitatorului care-şi astupă urechile. Psihologia clasică va spune foarte curând că meşteşugarul se *obişnuieşte* cu zgomotele sinistre şi scrâşnite. Dar duelul dintre meşteşugar şi materie nu cunoaşte somnolenţa obişnuinţei. El este întruna activ şi viu. Strigătele materiei îl mână către această vivacitate. Sunt strigăte de durere care aţâţă agresivitatea meşteşugarului. Materia dură este dominată de duritatea mânioasă a acestuia. Mânia este aici un factor de accelerare. De altfel, în ordinea muncii, orice accelerare cere o anumită mânie1. Dar mânia celui care munceşte nu sfărâmă nimic, ea rămâne inteligentă, ea ne face să înţelegem acest verset vedic citat de Louis Renou: sub efectul somei, „Viclenia şi Mânia se trezesc, o, licoare".

Şi, desigur, această mânie vorbeşte. Ea provoacă materia, o insultă. Triumfă. Râde. Ironizează. Face literatură.

Ea face chiar metafizică, fiindcă, totdeauna, mânia este o revelaţie a fiinţei. Când eşti mânios, te simţi nou, reînnoit, chemat la o nouă viaţă. „La originea vieţii noastre, avem cu toţii izvorul mâniei şi cel al asprimii; altminteri nu am fi vii".2

Atunci, în acelaşi timp, munca, mânia, materia, totul este aici, laolaltă. „Într-adevăr, cel care nu cunoaşte mânia nu ştie nimic. El nu cunoaşte nemijlocitul".3

Această capacitate de a accelera a muncii mintoase este arătată în mai multe pagini ale romanului Josephinei Johnson, *Novembre* (cf. trad. fr., P51): „Bătrânul ei tată se mişca încet, se încurca în hăţuri, trăgea şi", „Pingea caii până când se ridicau cu picioarele din faţă pe zidurile grajdului, inin, fiica sa, făcea toate acestea pentru el, potrivea hamurile cu gesturi luţ! şi mânioase, dar fără nicio ezitare şi fără să greşească. Era stăpânită de 1 fel de certitudine dispreţuitoare. Ea le dădea cailor să mănânce la amiază, Punea în faţă ovăzul cu blândeţe, dar şi cu un fel de furie, bătându-şi joc de lăcomia lor".

Pentru Vico (trad. fr. Michelet, vol. II, p. 244): „Primul seris al Cuvântului *colere* (mânie) a fost: a cultiva pământul".

2 Jacob BOEHME, *Des trois Principes*, trad. În fr. de Filosoful

necunoscut, vol. II, p. 398.

Henri Michaux, *L'Espace du Dedans*, p. 102. →...

50

Pământul ţi reveriile voinţei

Vom cita numeroase mărturii ale acestei acţiuni vorbite capitolele care urmează. Pentru moment, vrem să arătăm că prj vocarea materiei este directă şi că ea presupune o mânie, o mâii nemijlocită *împotriva* obiectului. Rezistenţa şi mânia sunt legântre ele în mod obiectiv. Iar materiile dure sunt capabile să ofere, în funcţie de rezistenţa lor, o mare varietate de metald care se înscriu într-o psihologie a mâniei. De exemplu, Buffl scria: „Există anumite marmore foarte îndărătnice şi care sc. 1 crează foarte greu. Meşteşugarii le numesc *marmoremând* pentru că ele rezistă prea mult în faţa uneltelor şi nu le cedea! decât sfărâmându-se" 1. Un filosof al suprafeţelor şi al culorilor] ar şti să spună despre o marmoră decât că e rece şi albă. El nu-i descoperi niciodată mândria, culoarea îndărătnică, sfărâman bruscă. De fapt, şi în acest caz, ca şi în cele mai multe dint exemple, materia este voinţă tocmai pentru că este *rea-voinţe* Pesimismul schopenhauerian crede că se întemeiază pe o voia obtuză a materiei, pe o voinţă iraţională. Dar acest pesimism ea uman, prea uman. El este alcătuit dintr-o sinteză confuză a tutur neîndemânărilor şi a tuturor decepţiilor noastre. El ne substanţi lizează *primele* eşecuri, crezând că găseşte în ele o reală printivitate. Un asemenea existenţialism al voinţei nu corespunde un existenţialism angajat în muncă. De fapt, pesimismul material lui Schopenhauer nu are niciun sens în atelier. Contemplar tiândavă nu-l poate depăşi, dar nici voinţa de muncă nu este aţin de el. Materia este pentru cel care o lucrează o condensare viselor energiei. Supraomul este aici supralucrătorul. Şi, la un urmei, această lecţie filosofică este importantă, căci ea arată orice contemplare este o vedere superficială, o atitudine care împiedică să înţelegem *activ* universul. Acţiunea, sub formele prelungite, oferă lecţii mai importante decât contemplarea într-i mod mai special: filosofia lui *împotriva* trebuie să aibă priorita în raport cu filosofia lui *spre*, căci *împotriva* îl arată pe om în ce ce înseamnă viaţa fericită.

Acest sentiment al victoriei dobândite pe care îl dă Matei stăpânită prin muncă a fost notat de Charles-Louis Philip] (loc. cit., p. 84). Când sabotul este terminat, când aşchiile de len devin tot mai mici, meşterul iartă materia rebelă. El a triumf

— BuFFON. *Mine raux*, cap. *Marbre*.

z Sartre vorbeşte despre „încăpăţânarea compactă a pietrei” (*Le Mur*, p. (*A*

Voinţa incisivă şi materiile dure

51

um spune Charles-Louis Philippe: „Materia este învinsă: natura u era chiar atât de puternică”.

Căci întreaga natură este astfel învinsă într-una dintre mateile sale şi întreaga omenire este învingătoare în bătălia unei noure zile. Atunci, în frumoasa operă a lui Charles-Louis hiâippe, o meditaţie asupra atelierului devine tot mai importantă, jungând să fie o meditaţie asupra universului. Pentru trecătorul arelioinăreşte nepăsător, locuinţa meşterului care face saboţi nu ra... decât una dintre cele mai tihnite case din satul Champrallon”. Dar pentru oricine îl văzuse fie şi numai o dată pe Baptiste icrând, casa era situată în cu totul alt loc. Nu într-un ţinut odih-itor şi cam trist din Centrul Franţei, care te seduce la o anumită îrstă şi pare că ţi se oferă, ci într-o lume activă...”

Într-o lume activă. Într-o lume care îţi rezistă. Într-o lume ce urmează a fi transformată de forţa umană. Această lume activă ste o transcendenţă a unei lumi în repaus. Omul care participă la a cunoaşte, dincolo de fiinţă, ţâşnirea energiei.

CAPITOLUL III

Metaforele durităţii pe dată un exemplu în care o percepţie foarte simplă, foarte iropiată de desen şi de formă, este imediat acoperită de un val de pagini variate, ce angajează pe nesimţite viaţa morală. Luăm acest exemplu din cartea doctorului Willy Helipach:

„Când vorbim despre un stejar *noduros*, noi nu ne gândim numai la nodurile adevărate care pot exista pe ramurile lui, ci rem să indicăm ideea de încăpăţânare pe care aceeaşi imagine o gerează cu privire la

caracterul unui om. Astfel, imaginea al îrei punct de plecare era copacul îi revine, după ce a fost anspusă în denumirea particularităţilor psihologice ale omului” 1, ltfel spus, cuvântul *noduros*, care nu este decât o formă, obligă la emijlocite participări la omenesc. Nu poţi înţelege cuvântul *oduros* decât *strângând* nodul, decât *întărind* materia, decât do-edind o voinţă de rezistenţă la slăbiciuni care te-ar putea iduioşa. Noi vrem să studiem în detaliu tocmai această transunere în uman, pornind de la o bază obiectivă foarte îngustă! ercetând minuţios punctele de legătură dintre realitate şi îetaforă, vom vedea că realitatea îşi dobândeşte valorile prin letafore, prin imaginaţie. Şi această dobândire a valorii este ipidă. Chiar şi în intuiţia cea mai naivă, în contemplarea cea mai neşă, un sfat *direct* de duritate ne face să trăim, într-un fel de mpatie faţă de duritate, împreună cu stejarul noduros. Lumea astfel asumată printr-o reverie a voinţei are *caracter*. Ea ne oferă

(RILKE. *Sonete către Orfeu*, II, 12, trad. fr. Angelic imoasele imagini dinamice ale *caracterului* uman. Un fel de *caracterologie obiectivă* începe să se ordoneze când imaginăm

Ciocanul imaginar, ciocanul fără stăpân al lui René Ch; ldărătul formelor rezistenţa substanţelor. Pentru a o dovedi nu lucrează în mâna trândavă de îndată ce cuvântul *dur* este fie el3Uie decât să ne adresăm poeţilor energiei. Ei ne vor dărui numai şoptit. Odată cu cuvântul *dur*. lumea îşi spune ostilitatea; aloi” izările prolixe ale metaforelor stejarului noduros, dur, puterea răsnuns înrpn r-vprine, „™ „t-; rezistent, împovărat voios de ani. Să vedem, de exemplu.

„Vâscul?

— Este mânia pământul

(VERHAEA *Cele douăsprezece luni*. *Aprilie*, p.

Pentru a distinge limpede problemele imaginaţiei de celei percepţiei, pentru a arăta apoi cum ceea ce imaginezi controle ceea ce percepi, pentru a da astfel imaginaţiei locul care îi revi în activitatea umană: locul întâi, puţine cuvinte sunt mai potri\ decât cuvântul *dur*. La urma urmei, duritatea este fără îndoi] obiectul a puţine experienţe efective, fiind totodată sursa număr incalculabil de imagini. Un fel de

muncă imaginară prin viaţă la cea mai mică impresie de duritate:

Aşteaptă, ce-i mai dur vesteşte de departe duritatea, Nefericire – ciocanul absent se pregăteşte să lovească!

Warte, ein Hărtestes wamt aus der Ferne das Harţe. Wehe –”. Abwesender hammer hoit aus!

ca răspuns, încep reveriile voinţei.

Cuvintele *dur*, *duritate*, apărând atât într-o judecată asupra litaţii cât şi într-o metaforă morală, dezvăluie astfel, foarte simpicele două funcţii ale limbajului: transmiterea de semnificai obiective precise – sugerarea unor valori mai mult sau mai puj metaforice. Şi încă de la primele schimburi între. maeizie jtoare şi perceţi l i fejarul în poetica lui Verhaeren.

II

p un între. maein/itoare şi percepţiile limpezi, imaginile, metaforele sunt cele care v multiplica valorile, cele care vor valoriza valorile. Aproape t deauna cuvântul *dur* este prilejul manifestării unei forţe umaln „*

semnul unei mânii sau al unui orgoliu, uneori al unui discret *cW/orelm elan* Pe care! – am studiat în *Aerul* şi *visele* urmărind un cuvânt care nu poate rămâne liniştit în lucruri Wii lă li-l li-l *d*

Dar. fideli metodei noastre obişnuite care nu şi pronn ele filosofe l d îi i

— „v. uijuunw. caic nu-şi propu temele filosofice generale decât bazându-se pe cazuri precise.

Odată cu lupta strânsă a fibrelor din nodul de lemn, în locul aginaţia aeriană, apare vegetalismul *terestru*, vegetalismul *dur*. ciuda spectacolului oferit de câmpia Flandrei, stejarul lui

Willy Helipach, *Ce opsyche*: *l’âme humaine sous l’Influence du \e” Vs, du Climat, du Sol el du Paysage*, trad. fr», p. 267.

Verhaeren este o fiinţă a muntelui, ivită dintr-un sol de

gimjaterie *dură*, o materie care *se întăreşte* în decursul răsucirii. Este dintre stânci. El se răsuceşte spre a ieşi din pământ: se înnoad Minentul privilegiu al imaginaţiei materiale care lucrează sub

jt semneje imaginaţiei formelor să se sprijine, nu pe un humus bogat şi slab, ci pentru a se spipe sine, pe această rezervă de duritate care este un *tru noduros*. El devine dur ca să dureze. Nu poate să fie dur întorcându-se la sine, decât retezându-şi propriile elanuri, t leneşele impulsuri ale vegetalismului verde şi fraged. Ch Baudouin, în frumoasa sa carte despre Verhaeren, a pu ce QU

ţ

Qte semneje imaginaţiei formelor.

Nicicând jocul refulării şi al sublimării nu a fost mai strâns ecât în această valorizare a durităţii înnodate, a durităţii răsucite, „e aflăm aici în centrul ambivalenţei *nodurosului* şi *înnodatului*). tfel spus, *nodul* este una dintre acele „realităţi ambigue" pe care n Kierkegaard le face să strălucească pentru noi. După dispoziţie, a it iaginară după tonalitatea voinţei ele vor fi *x* n Kierkg p p p evidenţă această luptă a fiinţei dure împotriva ei înseşi, aţi «după orientarea imaginară, după tonalitatea voinţei, ele vor fi caracteristică pentru evoluţia psihică a poetului. Charles Baudo» azute ca o calitate sau ca un defect, ca o forţă de sprijin sau ca arată în acţiune un fel de *sublimare a durităţii imanente*, al căorirea unui elan. Tocmai pentru că nodul lemnului tare este t, Hl *m*, înzestrat cu această ambivalenţă a imaginilor, el ne dă un *cuvânt evelator*.

Critica literară trebuie să mediteze la acest cuvânt revelator, acest cuvânt măsoară *participarea* visătorului la duritatea lumii sunează împotriva lui însuşi, se «înnoadă» cu el însuşi ca în 4 au *repulsia* sa în faţa imaginilor „dure". Trebuie să-l înscriem în luptă corp la corp, se «răsuceşte», dacă se poate spune astfel, îMegistrul cuvintelor sensibilizate cu care putem determina orien-propriile-i braţe. Arborii vor apărea de acum înainte (în opjarea puterilor Lmaginante. Aceste cuvinte nu sunt atât de nume

—.

— J – T I«Unml + C"»-rl r-te» /m *al* un moră num *C**T*

prototip este tocmai inima unui bătrân stejar: „Arborele era întâi (într-una din primele opere ale lui Verhaeren, *Flamandi* ceea ce este în mod obişnuit, după cum spun analiştii: unul di: simbolurile instinctului brut Dar iată că acest instinct se în

poetică a lui Verhaeren) înnodaţi şi răsuciţi. Ei sunt senzualitaj care se învinge pe sine – victorie care este şi ea o voluptate. Ejfte cuvinte uzate oniric, cuvinte care nu-şi vor mai găsi poetul, identifică cu călugării care au «răsucit» în ei natura între mi-şa cum spune doamna Ania Teillard libidoul este scos din identifică cu călugării care au «răsucit» în ei natura, între crispate de o ferventă voinţă” 1. Şi Charles Baudouincitei aceste versuri ale poetului:

Cei ale căror negre chinuri chiar inima le-au răsucit (*întoarcerea călugărilor*)

Tot ce a fost enorm în aste timpuri supraomeneşti

Crescu sub soarele sufletului lor roditor

Şi răsucit fu ca un mare stejar între mâinile lor.

(*Cruciferele*)

O alee neînvinsă şi uriaşă de stejari... Copacii merg ca nişte mortuari călugări.

(*Seară religioasă*)

S-ar putea crede că am pierdut pe nesimţite imaginile duritl Dar cel care va aprofunda impresia va găsi totuşi aceste imagini stare de acţiune. Nu *forma* unui copac răsucit se constituie imagine, ci *forţa* răsucirii, şi această forţă a răsucirii implic?

1 Charles Baudouin, *Le Symbole chez Verhaeren*, p. 83.

oase pe cât s-ar putea crede. Limbajul târăşte cu el un mare număr

ş şi cum spune doamna Ania Teillard, „libidoul este scos din obiectele exterioare care, înainte, posedau o forţă de atracţie puternică” 1. Altfel spus, există obiecte care nu mai sunt decât) biecte de percepţie; numele lor şi-a pierdut virtuţile de intimitate tare le făceau să fie părţi integrante ale imaginaţiei omeneşti. Dimpotrivă, trunchiul unui stejar agită în noi forţe care doresc să le de nezdruncinat E o mare imagine a energiei.

III

Vom simţi poate mai bine această adeziune pasionată la *Atitudinile* unui obiect dur, dacă vedem cum un visător găseşte joliditatea fiinţei sale în tovărăşia copacului de nezdruncinat, tocmai astfel interpretăm o admirabilă pagină de Virginia Woolf: Scoase un suspin adânc şi cu violenţă se aruncă – în mişcările >ale era o patimă care justifică acest cuvânt – la pământ, la poalele tejarului. îi plăcu să simtă... vertebrele pământului de care se

L

Ania TEILLARD, *Le Symbolisme du Reve*, p. 221.

56

Pământul şi reveriile voinţei sprijinea; căci rădăcina tare a stejarului era tocmai asta pentru şi mai era, o imagine urmând celeilalte imagini, spinarea unui: uriaş pe care el călărea, sau puntea unui vapor înclinat pe o pl – era la drept vorbind ceva, orice, tare, căci el simţea nevoia U lucru în care să-şi ancoreze inima nehotărâtă” 1.

Cât de bine traduce scriitoarea această comuniune a lucruri tari în jurul unui nucleu de lucruri tari! Stejarul, calul, vapq sunt unite între ele, în ciuda formelor lor heteroclite, deşi nu nicio trăsătură vizuală comună, nicio semnificaţie conştientă i mună. *Duritatea*, datorită puterii pe care o are asupra imagina) materiale, datorită imperialismului său, îşi întinde imaginile p! departe, mergând de la colina solidă din care creşte stejarul şi n la câmpia pe care galopează calul, sau la marea în care refugiază, pe puntea vaporului, tot ce este solid. *Înţelegematerială*, înţelegerea absolută a imaginii durităţii susţine acea nebunească *extindere* pe care niciun logician nu o poate legitirj A primi fără dificultate formele cele mai diverse este semt imaginilor materiale primordiale, iar duritatea este una din acestea. Materia este un centru al visurilor.

Am vedea de altfel, dacă am examina în detaliu pag-Virginiei Woolf, un bun exemplu pentru cele două dezvoltări I imagini, în funcţie de faptul că imaginile aleargă asemeni conceptelor de la un lucru la altul sau că, într-o altă izbucnire, trăiesc viaţa totală a unei fiinţe anume.

Urmărind această ultimă evoluţie, după o întoarcere ia în ginea iniţială a trunchiului tare, Virginia Woolf fie arată tot ca ce îşi imaginează despre Copac. Sprijinit de trunchiul tare şi stal al stejarului, Orlando simţea cum sufletul i se linişteşte; el pa* cipă la virtutea liniştitoare a copacului liniştit, a copacului ca linişteşte peisajul. Oare stejarul nu opreşte până şi norul ca trece? „Micile frunze rămaseră neclintite; căpriorul se opri d mers; norii palizi de pe cerul văratic încremeniră; membrele] Orlando se îngreunară pe pământ, şi el rămânea culcat, într-o amenea linişte încât, pas cu pas, căpriorul se apropie, ciorile învârtejiră deasupra capului său, rândunelele porniră în jos săgeata şi se întoarseră, zborul tăunilor îşi făcu auzit bâzâitul, ca cum întreaga fertilitate şi activitate a iubirii dintr-o seară de va îşi ţeseau pânza în jurul trupului său”.

Visătorul a beneficiat astfel de *soliditatea*copacului d câmpia cu lanuri unduitoare; trunchiul robust, rădăcina tare, *i*!

Virginia Woolf, *Orlando*, trad. fr., p. 20. Un vers de Laprade spune:

Stejarul are odihna, *iar omul libertatea*.

centru fix în jurul căruia se organizează peisajul, în jurul saruia se ţese pânza tabloului literar, *a unei lumi comentate*. Stejarul lui Orlando este cu adevărat – aşa cum sugerează figurinele jin ediţia citată – un *personaj* al romanului Virginiei Woolf. Pentru a-i înţelege bine rolul, trebuie, cel puţin o dată în viaţă, să fi iubit un copac maiestuos, să fi simţit cum acţionează asupra ta sfatul lui care-ţi vorbeşte despre soliditate.

În cele din urmă am da această pagină a romancierei engleze drept model de psihanaliză materială. Copacul este aici tare şi înalt, este înalt pentru că este tare. Este un mare destin al tăriei: urajoase. Oricât de tare ar fi rădăcina stejarului, copacul duce fiinţa care visează tăria până la frunzele lui aspre şi foşnitoare. Acest visător imobilizat pe pământ este redat de către copac mobilităţii păsărilor şi a cerului. E un nou exemplu de visare ancorată, visătorul îşi ancorează inima

nehotărâtă în inima copacului, dar copacul îl târăşte în mişcarea lentă şi sigură a propriei sale vieţi. Dintr-odată visătorul care trăieşte duritatea intimă a copacului înţelege următorul lucru *copacul nu este tare fără niciun scop* – aşa cum sunt prea adeseori inimile oamenilor. Copacul este tare pentru a-şi purta cât mai sus cununa aeriană, frunzişul înaripat. El le aduce oamenilor marea imagine a unui orgoliu legitim. Imaginea lui psihanalizează orice duritate ursuză, orice duritate inutilă şi ne aduce pacea solidităţii.

IV

Astfel analiza unei imagini în aparenţă atât de specială ca aceea a unui copac noduros ne dezvăluie o forţă de a ne chema spre imagini coerente în care fiinţa imaginantă se *angajează* din ce în ce mai mult. Prea adeseori imaginaţia ne este înfăţişată ca o producţie gratuită care se epuizează chiar în clipa în care ne oferă imaginile ei. În felul acesta este ignorată *tensiunea* forţelor psihice creduc la căutarea imaginilor. De aceea un adevărat supra-realism care acceptă imaginea cu toate funcţiile ei, atât în ţâşnirea ei profundă cât şi în spontaneitatea ei, este dublat cu necesitate de Un *supraenergetism*. Suprarealismul – sau imaginaţia în act – se r-ce către imaginea nouă în virtutea unei dorinţe de reînnoire, ar într-o recurenţă către primitivităţile limbajului, suprarealismul conferă oricărei imagini noi o energie psihică extrem de mare.

Scăpat de grija de a semnifica, el descoperă toate posibilităţile! şi a celor mai negre. Aşa cum spuneam odinioară, mărturisindu-ne peramentul oniric: nu dormi bine decât în apă decât într-o a imagina. Fiinţa care îşi trăieşte imaginile în forţa lor primă şi: că nicio imagine nu este ocazională, că orice imagine ree realităţii sale psihice are o rădăcină adâncă – perceperea ieşi ocazie –, la invitaţia acestei perceperi ocazionale, imaginaţii întoarce la imaginile ei fundamentale, având, fiecare, dinamica proprie.

De îndată ce imaginile sunt studiate în aspectele lor dinarii şi corelativ experimentate în funcţiile lor psihic dinamizante, h flă! i fi dobândeşte semnificaţii cu totul noi. Într-adevăr, formula nu referea decât la stări contemplative, ca şi cum peisajul nu ar ai decât funcţia de a fi contemplat, ca şi cum el ar fi simplulţionar al tuturor cuvintelor evazive, zadarnice aspiraţii evaziune. Dimpotrivă, odată cu reveriile voinţei se dezvoltă tei cu necesitate precise ale construcţiei demiurgice: *peisajul dev\ un caracter*} El nu poate fi înţeles dinamic decât dacă voit participă la construcţia lui cu bucuria de a-i asigura temeliile, a-i măsura rezistenţele şi forţele. În decursul acestei lucrări va avea multe alte dovezi cu privire la caracterologia imaginii printre care duritatea, aşa cum spuneam mai sus, este un pe exemplu. Să mai insistăm încă, înainte de a trece la o altă ordi de idei, asupra influenţei dinamizante a visului în care apare obiect dur.

Anumite imagini – una dintre ele este stejarul noduros – şi esenţialmente *imagini ale trezirii*. Stejarul este încovoiat şi iată el ne face să ne îndreptăm spinarea. Mimetismul energetic se a astfel la antiteza mimetismului formelor. Bătrânul stejar cere recrudescenţă a activităţii. Fericit cel care, dimineaţa, la în ce] de zi, are sub ochi nu numai imagini frumoase, ci şi imag: puternice.

Într-un mod mai precis, putem verifica faptul că, în ins visele noastre, imaginile durităţii sunt cu foarte mare regulariti *imagini ale trezirii*; în alţi termeni, *duritatea* nu poate rămî inconştientă, ea ne pretinde să fim. ac ti vi. Se pare că somnul poate fi continuat, nici chiar în coşmaruri, fără o anumită na liciune a fantasmelor, fără o anumită fluiditate a imaginilor, pl şi temperamentul oniric: nu dormi bine decât în apă. decât într-o mare apă călduţă. O formă *dură* opreşte visul care nu trăieşte decât din deformări. Gerard de Nerval observa că soarele nu străluceşte niciodată în vis. Razele sunt şi ele prea dure. prea ioeometrice pentru a lumina, fără riscul trezirii, spectacolul oniric. Corpurile prea net luminate, corpurile solide, corpurile dure trebuie să fie expulzate din viaţa pe care o petrecem dormind. Sunt *obiecte ale insomniei*. Nu trebuie să ne gândim seara la fier, la şi corelativ experimentate în funcţiile lor psihic dinamizante, L, chea formulă,

întruna repetată: un peisaj este o stare sufletea Piatră, la lemnul tare, la toate aceste matern care abia aşteaptă să

1 Jean Morăas (*Paysages et Souvenirs*, p. 229) suferă într-o zi în d îi este „cu neputinţă să dea un chip cu adevărat tragic peisajului *lipsit orice resort* care mă înconjoară". În consecinţă: „... îmi lipseşte foiţa d transmuta în Artă răutatea Naturii".

ce provoace. Dar viaţa în stare de veghe cere. dimpotrivă, adversari. Când fiinţa se trezeşte, bucuriile puternice încep prin imaginile de obiecte dure. Materiile dure înseamnă *lumea care îţi ezistă* aflată la îndemână. Odată cu lumea care ne rezistă, viaţa ervoasă din nou se asociază cu viaţa musculară. Materia apare ca fiind imaginea realizată a muşchilor noştri. S-ar părea că marginaţia care lucrează *jupoaie* lumea materiei. Ea îi înlătură egumentele pentru a-i vedea mai bine liniile de forţă. Obiectele, poate obiectele au resorturi. Ele ne redau energia imaginată pe: are noi le-o oferim prin imaginile noastre dinamice. Astfel reîncepe viaţa dinamică, viaţa care visează să intervină în lumea tare ne rezistă. Virginia Woolf a trăit această trezire a fiinţei prin inereţea unei imagini: „Mintea mea făcută bucăţi se simte re-ponstruită de o bruscă percepţie. Iau atunci copacii, norii drept bartori ai integrării mele complete" 1. Această integrare nu este cu adevărat posibilă decât dacă ea duce la acte coordonate, la acte Toductive, pe scurt la înseşi actele fiinţei care munceşte.

1

Virginia Woolf. *Les Vagues*. trad. fr... p. 43.

CAPITOLUL IV

Pasta

„Trebuie să vezi fiinţa lăuntrică] când concupiscenţa Ce brutar şi-a cu dat vreodată mâini atât de uriaşe în ce cu aluat? Ce brutar a mai fost văzuj de copleşit de muntele mişcător, s «dând să se prăbuşească, al aluatului aluat care caută tavanul şi care străpunge".

(HENRI MICHAUX, *Plume*, p. I

Am examinat în cartea noastră *Apa şi visele* câteva di reveriile ce

iau naştere în lentul travaliu al frământatului. În multiplu al formelor impuse aluatului ce trebuie modelat. Ne păruse indispensabil, situându-ne din punctul de vedere al t ginaţiei materiale a elementelor, să studiem o reverie mezomr o reverie intermediară între apă şi pământ. Putem într-ad surprinde un fel de cooperare a doua elemente imaginare, coc rare plină de incidente, de contrarietăţi, după cum apa înra pământul sau pământul dă apei propria-i consistenţă. Pei imaginaţia materială, întru totul dăruită preferinţelor ei, zada *amestecăm* cele două elemente, unul este totdeauna subie activ, iar celălalt suferă acţiunea lui.

În alţi termeni – şi e un frumos exemplu pentru această bivalentă profundă care marchează adeziunea intimă a visător la imaginile sale materiale –, această cooperare a substanptoate. În anumite cazuri, să lase locul unei adevărate *lupte* poate fi. împotriva pământului. O sfidare a puterii dizolvant apei dominatoare – său. împotriva apei. O sfidare a puterii ab bante. a pământului care usucă Buretele, câlţii, pensula pot fi a în mâinile visătorului *terestru*. Buretele asigură victoria aşi unui potop... Pământul. spune Virginia Woolf (Les *Vagues, fr*... p. 259). bea încet culoarea, aşa cum un burete absoarbe El se rotunjeşte, se îngroaşă. îşi regăseşte echilibrul şi oscili sub picioarele noastre în spaţiu”. Iată deci cum pământul de un burete enorm, un burete triumfător!

Astfel, luptele dintre pământ şi apă. îmbinarea dintre ajj pământ. schimburile fără de sfârşit între masochismul şi sadis cestor două elemente ar oferi nenumărate documente pentru o isihanaliză a imaginilor materiale şi dinamice. Pensula şi buretele în considerate simboluri îndeajuns de clare în psihanaliză. Prinl este esenţialmente masculin, celălalt esenţialmente feminin.

ceste atribuţii sunt atât de nete încât ele ne pot ajuta, în treacăt, să ratăm diferenţa care subzistă între imagini aşa cum le studiem în ezele noastre asupra imaginaţiei şi simbolurile psihanalizei Iasice.

Un simbol psihanalitic, oricât de proteiform, este totuşi un: pentru fix, el înclină către concept; de fapt este, cu destulă preizie, un *concept sexual*. Am putea spune că simbolul este o *bstracţie sexuală*

realizată în chiar sensul în care vechii psihogi vorbeau despre „abstracţiuni realizate”. Oricum, pentru psiha-alist simbolul are valoarea unei *semnificaţii* psihologice.

Imaginea este altceva Imaginea are o funcţie mai activă. Ea re fără îndoială un *sens* în viaţa inconştientă, ea desemnează, fără doială, instincte profunde. Dar, mai mult, ea trăieşte dintr-o levoie pozitivă de a imagina Ea poate servi dialectic la a ascunde i-a arăta. Dar trebuie să arăţi mult pentru a ascunde puţin şi cmai în privinţa acestei prodigioase arătări trebuie să studiem aginaţia. Şi mai ales viaţa literară este podoabă, ostentaţie, xuberanţă. Ea se dezvoltă neîncetat în lumea metaforei. Ea poate e asemenea să reveleze, cum spun psihanaliştii, *fixaţii*, dar încţiunea pe care încearcă să o exercite asupra cititorului, ea se rea *defixare*, fie-ne iertat că ne folosim – numai de data asta – de reptul de a folosi un barbarism. Chiar în clipa când libertatea de xpresie defulează în autor forţe complexuale, ea tinde să defixeze cititor imagini inerte fixate în cuvinte. Dar să ne întoarcem la imaginile noastre şi să dăm un exemi de reverie mezomorfă între pământ şi apă. Să luăm o foarte ucă imagine pe care o vom numi *copilul cu sugativa*. Iată-l nind în mână colţul hârtiei onctuoase, moi, uşor zdrenţuite, şi Proptindu-l cu viclenie de pata de cerneală. Un fizician va spune al Şcolarul este *interesat* de fenomenele capilarităţii. Un psiha-„t îl va bănui de nevoia de a macula De fapt, visele sunt mult l-ai vaste: ele depăşesc raţiunile şi simbolurile. Visele sunt imense, au, printr-o fatalitate a grandorii, o cosmicitate. *Copilul cu rugativa* absoarbe Marea Roşie. Sugativa maculată este harta unuintinent, este pământul însuşi care a absorbit marea. Şi, la „sfârşit, şcolarul aşezat în banca lui, dar plecat totuşi undeva

Parte, în călătoriile geografiei dinamice, acea geografie visată re răscumpără în ochii lui geografia recitată, şcolarul visând

L

62

Pământul şi reveriile voinţei munceşte la limita a doua universuri: universul apei şi univeri pământului. Visul face astfel desene în *aqua-forte* pe hârtia sugativă.

Vom măsura puterea micuţelor imagini dacă ne pătrundem următoarea imagine din Sartre: a te pierde în lume înseamnă a „lăsa absorbit de lucruri precum cerneala de sugativă” (*Fiinţa neantul*, p. 317).

Astfel, interesul pe care un visător îl poartă luptelor dici două materii desemnează o adevărată *ambivalenţă materială*. poţi trăi ambivalenţa materială decât asigurând rând pe rând victd celor două elemente. Dacă am putea caracteriza ambivalenţa u suflet prin imaginile sale cele mai simple, departe de sfâşiei pasiunii omeneşti, am putea face într-adevăr să se înţelea caracterul fundamental al ambivalenţei.

Oare nu urmărind scânteierile ambivalenţei poţi simţi di mismul care se stabileşte între o imagine atrăgătoare şi o imag respingătoare? în acest câmp al imaginaţiei sensibilizate, put considera că există un fel de *principiu de indeterminare* a afet vităţii şi chiar sensul în care microfizica propune un *principiu incertitudine* care limitează determinarea simultană a descrieri statice şi a descrierilor dinamice. De exemplu: dacă vrei să trăi mai îndeaproape o nuanţă cu adevărat rafinată a antipatiei, ce staţi că ea place. Invers, dacă vrei să te dăruieşti cu prea mi intensitate unei impresii de simpatie nuanţată, constaţi că oboseşte. Vom vedea cum acţionează adeseori acest princi atunci când consimţim să facem micropsihologielucrând la nive măruntelor noastre imagini. Vom înţelege mai bine atunci ambivalenţa imaginilor este mai activă decât antiteza ideilor. Vi reveni adeseori asupra acestei probleme când ni se vor înfăţ exemplele unor fine ambivalenţe. Ni se vor oferi, de altfel, exe ple acolo unde nu vom avea nevoie de un conflict între mate cum sunt luptele dintre apă şi pământ, pentru a surprinde am valenţa imaginaţiei în act Pasta însăşi, pasta considerată în u tatea sa ne va îngădui pe dată să precizăm această problemă.

II

În afară de orice idee de amestec între pământ şi apă, se p că putem afirma, în ordinea imaginaţiei materiale, existenţa u adevărat prototip al *pastei imaginare*. În imaginaţia fiecăr

Între noi există imaginea materială a unei *paste ideale*, o sinteză perfectă între rezistenţă şi supleţe, un minunat echilibru al forţelor are acceptă şi al forţelor care refuză. Pornind de la această stare e echilibru care îi dă mâinii ce munceşte o repeziciune imediată, în naştere judecăţile peiorative inverse ale *preamoalelui* şi *prea-irelui*. Vom spune şi că în centrul acestor două excese contrarii, una cunoaşte din instinct *pasta perfectă*. O imaginaţie materială rmală ţine pe dată această *pastă optimă* în mâna visătoare.) rice visător de pastă cunoaşte această *pastă perfectă*, la fel de videntă pentru mână pe cât de evident este *solidul perfect* pentru ochii geometrului. Această pastă *echilibrată*, intimă, a fost ur-a Antă în constituirea ei de d'Annunzio din perspectiva poetului: Jrutarul „după ce încearcă amestecul, varsă în covată încă puţină pă pentru a mai muia aluatul, mâna lui era atât de hotărâtă şi de exactă, atât de îndemânatică în felul cum înclina ulciorul, încât am făzut cum apa limpede desenează între buza de argilă şi făină un irc de cristal fără crăpături, perfect" 1. Tocmai pentru că aluatul iste bine potrivit din apă, tabloul este desenat cu atâta exactitate; [pa cade în covată cu o curbă geometrică. Frumuseţile materiale şi rumuseţile formelor se atrag între ele. Pasta perfectă este atunci [elementul material prim al materialismului, aşa cum solidul perfect este elementul formal prim al geometrismului. Orice [losof care refuză această primitivitate nu pătrunde cu adevărat în Josofia materialistă.

Intimitatea unui asemenea vis al unei paste perfecte merge atât le departe, convingerile pe care le suscită sunt atât de profunde ocât se poate vorbi despre un *cogito* care frământă. Filosofii ne-au nvăţat să extindem şi la alte experienţe decât gândirea *cogito-ul* artezian. Ei ne vorbesc mai ales de un *cogito* biranian în careiinţa găseşte dovada existenţei sale în chiar actul efortului său. – onştiinţa activităţii, pentru un filosof ca Mâine de Biran, este tot tit de directă ca şi conştiinţa de a fi o fiinţă care gândeşte. Dar le mai frumoase experienţe trebuie luate din eforturile fericite, „enomenologia lui *împotriva* este una dintre acelea care ne fac să oţelegem mai bine angajările subiectului şi ale

obiectului. Totuşi fortul nu-şi arată oare evidenţele cele mai convingătoare; videnţe într-un anume sens de două ori mai puternice, când fiinţa leţionează asupra ei înseşi? Şi iată-l atunci, în cea mai strânsă; °nexiune, pe *cogito-ul* care frământă: există un mod de a strânge) umnul pentru ca propria noastră carne să ni se reveleze precum

D'Annunzio, *Le Dit du Sourd et Muet*, trad fr., Roma, p. 134.

 această pastă primordială, această pastă perfectă care totodată rezistă şi cedează. Pentru stoic, geometria mâinii deschise, a mâinii închise oferea simbolurile meditaţiei. Pentru filosoful care nu ezită să-şi ia dovezile fiinţei sale din înseşi visele sale, dinamica pumnului închis fără violenţă şi fără moliciune îi dăruieşte şi propria-i i fiinţă şi propria-i lume. Astfel, regăsind nu ştiu ce pastă primă în mâinile mele goale, întregul meu vis manual, şoptesc: „Totul e pentru mine pastă, sunt pastă pentru mine însumi, devenirea mea este propria-mi materie, propria-mi materie este acţiune şi pasiune, sunt cu adevărat o pastă primordială".

Dacă omul care visează poate să aibă impresii atât de frumoalse trebuie să ne mirăm că imaginaţia materială şi dinamică dispune de un fel de *pastă în sine*, de un *mâl primitiv*, apt să *primească* şi să *păstreze* forma oricărui lucru. O asemenea imagine materială, atât de simplă, atât de intensă, atât de vie este în mod firesc ameninţată de concept Acesta-i destinul tuturor imaginilor fundamentale. Şi conceptul unei paste care *se deformează* sub] ochii noştri este atât de limpede şi atât de general încât face inutilă, participarea la imaginea dinamică primă. Imaginile vizuale îşi;! reiau atunci prioritatea Ochiul – acest inspector – vine şi ne împiedică să lucrăm.

Dacă poezia trebuie să reanime în suflet virtuţile creaţiei, dacă \ ea trebuie să ne ajute să ne retrăim, cu toată intensitatea şi cu toate funcţiile lor, visele naturale, trebuie să înţelegem că mâna, ca şi privirea, îşi are reveriile sale şi poezia Sa Va-trebui aşadar să descoperim poemele atingerii, poemele mâinii care frământă.

III

Drept mărturie a unei *mâini fericite*, ca exemplu limpede de mână viril psihanalizată de muncă. efectivă a materiei, vom comenta o lungă pagină de Herman Melville. Această pagină scrisă întru gloria frământatului este cu atât mai frapantă cu cât ea se intercalează într-o operă tensionată şi dură care ne dezvăluie viaţa eroică a unui vânător de balene. În capitolul din *Moby Dick* intitulat „Strângerea mâinii” (cap. XCIV, trad. fr., p. 384), Melville descrie astfel malaxarea spermanţetului: „Rolul nostru consta în a zdrobi acele cocoloaşe cu mâna pentru a le face să devină iar lichide. Era o muncă plăcută şi onctuoasă. Nu-i de mirare că

Pasta

65

spermanţetul a fost odinioară un cosmetic atât de preţuit, date fund fineţea, claritatea, moliciunea lui atât de plăcută”. Atunci, în contact cu această plăcută moliciune, se trezeşte o participare dinamică profundă care este cu adevărat o fericire a mâinii, o fericire în mână, în sensul material al termenului: „După ce mi-am ţinut acolo mâinile doar câteva minute, degetele mele deveniseră suple ca nişte ţipari şi le-am simţit cum încep (spre a spune astfel) să şerpuiască şi să unduiască”. Cum s-ar putea spune mai bine această *supleţe a plenitudinii*, această supleţe care umple mâna, care se reflectă la nesfârşit din materie în mână şi din mână în materie? Trăind o asemenea bucurie a mâinii, cele două stări de rău inverse şi-ar găsi tămăduirea Ar fi, într-adevăr, cu uşurinţă vindecate atât delirul vâscozităţii, cât şi anumite frenezii din Lautréamont, ce se fac simţite în aceste simple cuvinte: „Furia cu uscate oase metacarpiene” (*Ciuturile lui Maldoror*, p. 185). Această certitudine a echilibrului dintre mână şi materie este un frumos exemplu de *cogito* care frământă. Cum se alungesc degetele în acea moliciune a pastei perfecte, cum se fac ele degete, conştiinţă de degete, vis de degete infinite şi libere! Să nu ne mirăm aşadar dacă vedem acum că degetele imaginează, dacă simţim că mâna îşi creează propriile imagini:

„Stăteam acolo, pe punte, cu picioarele încrucişate... Vasul cu indolente pânze aluneca senin pe apă sub un cer albastru şi liniştit îmi

muiam mâinile în acele mase moi care se coagulaseră de vreo oră. Ele se zdrobeau sub degetele mele şi întreaga lor opulenţă ţâşnea încet în mâinile mele, precum zeama unor struguri prea copţi. Adulmecam acea aromă neprihănită; semăna întru totul cu mireasma violetelor de primăvară. Afirm că în acea clipă trăiam ca pe o pajişte înmiresmată...” Astfel visul mâinii pune pe mare o pajişte. Ca în toate marile vise, imaginile urcă la nivelul unui univers. O tihnă cosmică umple şi apoi înconjoară pumnul care frământă. Primăvara parfumată se naşte în mâna fericită.

Din antichitate şi până în zilele noastre se povesteşte că unii navigatori, pentru a potoli mânia valurilor, varsă ulei pe mare. Un autor din secolul al XIX-lea spune că sunt de ajuns câteva bidoane pentru a asigura calmul pe timpul întregii traversări a Atlanticului. Imaginaţia e un lucru minunat Frământând spermanţetul, Melville ştie că baleniera va „aluneca” mai uşor; stăpânit de voinţa de a-i îndulci înaintarea, el varsă pe mare un ulei imaginar.

Şi fericirea continuă: „Îmi scăldam mâinile şi inima în această indescriptibilă materie. Eram gata să cred în străvechea superstiţie Paracelsusiană care pretinde că spermanţetul posedă rara virtute de a

Fasta tempera mânia. În timp ce mă cufundam în acea baie, mă simte; divin eliberat de orice amărăciune, de orice nerăbdare şi de ori fel de răutate”. Participarea este atât de totală încât a cufunda mî: în buna materie înseamnă a cufunda în ea întreaga fiinţă. A dacă am înţelege că izvoarele energiei şi ale sănătăţii noastre sâj în înseşi imaginile noastre dinamice, în imaginile care sunt viitori cel mai apropiat al psihismului nostru, am asculta sfatul mun celei bune. E inutil să căutăm calităţi oculte, „superstiţii pan celsiene”. Evidenţa imaginii materiale, imaginea trăită materi iată ceea ce este de ajuns spre a ne dovedi că materia moale înmoaie mânia. Furia nemaiavând niciun *obiect* în prelucrar acelei splendide moliciuni, subiectul devine un *subiect* al în liciunii.

Atunci, din frământarea pastei perfecte se va naşte un tip

simpatie umană: „Să strângi! Să strângi! Să strângi!...” excla visătorul lui Melville. „Toată dimineaţa am strâns în mî spermanţetul, astfel încât în cele din urmă m-am topit eu însumi el L-am strâns în mână până când a pus stăpânire pe mine o ciudat nebunie. M-am surprins cum strâng fără voie mâinile camarazii mei, ca şi cum ar fi fost onctuoase cocoloaşe de spermanţ> Această ocupaţie stârni în mine un sentiment atât de puternic, ai de afectuos şi de prietenesc, atât de iubitor, încât în cele din urmă le strângeam fără oprire mâinile în mâinile mele, privindu-i în oca cu dragoste de parcă le-aş fi spus: «Oh! dragii mei semeni, deci să continuăm a iubi injustiţiile sociale şi să ne privim unul pl altul cu răutate sau invidie. Haide să ne strângem mâinile cu toţii să ne topim cu toţii unii în ceilalţi până când vom devem spermanţet, un lapte de frumuseţe»”.

Călăuziţi astfel de visul lui Melville, vom putea ridica cog/? o-u pastei nu numai la nivelul conştiinţei unui univers, dar şi până la cel al unei metafizici al lui eu-tu. Pasta frământată în doi ne arab că suntem fraţi de muncă. În singurătate, *pasta ne-a strâns mâna*, ei ne-a învăţat cum trebuie să strângem o mână, nici molatic, niJ brutal, ci cu francheţe. În modestia materiei sale, pasta este numi autenticitate. Iubirea omenească este legitimată ca o metafoi! foarte apropiată de frumoasele ei imagini materiale. După cu vom vedea adeseori, pancalismul materiei îşi oferă imagini tuturor valorilor umane.

Astfel, textul lui Melville este, din punctul de vedere al im ginaţiei materiale şi dinamice, minunat de complet, de vreme ne duce de la bucuriile mâinii la bucuriile inimii, de la simpat: pentru substanţa lucrurilor la simpatia pentru inimile oamenilo

Îi totuşi este un text a cărui valoare este ignorată de mulţi chiori. Am auzit de multe ori obiectându-se că încetineşte poves-rea dramatică a numeroaselor aventuri din romanul *Moby Dick*. Asemenea obiecţii izvorăsc dintr-o concepţie a dramei la înaltă tensiune, ca şi cum fiinţa umană nu ar fi dinamizată decât în momentul crizelor sale, ca şi cum rivalităţile eforturilor cotidiene nu ar desena toate formele multiplului ei angajament! Formarea caracterului are loc mai ales în decursul unor zile lungi şi pline de răbdare, iar realitatea nu ne

îngăduie să ne iluzionăm cu privire la puterile noastre, la curajul nostru. A citi în mâna întinsă, în mâna pasivă, aşa cum fac ghicitoarele, înseamnă a vedea destinul în linii prea grosolane. Căuşul mâinii este o prodigioasă pădure musculară. Cea mai mică speranţă de acţiune o face să freamete. Chiromanţia palmei întinse nu dezvăluie visele mâinii vii. Dimpotrivă, chiromanţia mâinii făcută căuş, în exactul echilibru dintre destindere şi tensiune, cu degetele gata să apuce, să strângă, să frământe, gata să vrea, pe scurt, chiromanţia dinamică dezvăluie, dacă nu destinul, cel puţin caracterul. Înţelegem atunci cum frământarea unei paste optime poate să psihanalizeze o mână, vindecând-o treptat de zgârcenie, de agresivitate, dăruin-Jdu-i treptat, fibră cu fibră, muşchii generozităţii.

n

Coacerea aluatului va complica încă şi mai mult studiul valorilor imaginare. Nu numai că un nou element, *focul*, cooperează la constituirea unei materii care a unit visele elementare ale pământului şi ale apei, dar odată cu focul, timpul va individualiza puternic materia. Timpul coacerii este una dintre duratele cele mai circumstanţiate, o durată fin sensibilizată. Coacerea este astfel o mare devenire materială, o devenire care merge de la Paliditate la rumeneala aurie, de la aluat la crustă. Ea are un început şi un sfârşit, precum un gest uman. Nu întâmplător scrie ttrillat-Savarin: „Bucătar devii, dar priceput în a coace te naşti”. Un istoric al alimentelor vegetale, Maurizio, în loc să descrie Preistoria cu denumirile: vârsta de piatră, vârsta de bronz, vârsta. fier> propunea să fie folosite denumiri care să desemneze ma e etape culinare: vârsta griului zdrobit, vârsta terciului, vârsta luatului copt. Să retrăim în felul nostru, cu toate imaginile sale.

68

Pământul şi reveriile voinţei vârsta aluatului copt, să ne întoarcem aşadar în gineceu în momM tele când femeile „mama, bunica, mătuşa, servitoarea pregătel festinul. Pregătirile în vederea sărbătorii nu sunt oare o pal integrantă a sărbătorii, zorii acesteia? Nu în bucătărie visăm ci mai bine la gastronomie? Imaginaţia culinară se formează tocnt datorită interesului pentru problema co*nsistenţei,*

în*groşând* somnle, amestecând făina cu unt şi cu zahăr. La bucătărie se realzează fuziunea dintre materialismul copios şi materialismul delicl înţelegem atunci entuziasmul lui Michelet (Mu*ntele,* p. 301 „Nimic mai complicat decât artele aluatului. Nimic mai puţi reglementat, nimic mai puţin supus învăţăturii. Pentru ele trebui să fii nă*scut.* Să fii dăruit pentru ele din pântecele mamei”... Ai alunga pe copil din bucătărie înseamnă a-l condamna la un ea care-l îndepărtează de vise pe care nu le va cunoaşte niciodată Valorile onirice ale alimentelor se activează în timp ce urmării cum sunt preparate. Când vom studia visele casei natale, vom vi dea persistenţa viselor bucătăriei. Aceste vise îşi au rădăcinii într-un arhaism îndepărtat. Fericit omul care, copil fiind, „şi învârtit în jurul” gospodinei casei!

Artele zahărului pot de asemenea suscita numeroase imagib ale fineţei materiale. În aceeaşi pagină scrisă în Alpi în faţa „gheţarului de zahăr candel”, Michelet evocă „madrigalul de za hăr”. Vom vedea mai departe dispreţul lui Huysmans penth peisajul lunar cu paiete ca de zahăr; ne vom putea atunci dl seama că una şi aceeaşi imagine poate dezvălui două tempera mente. Cât de multă amărăciune se află în inima unei frâna mistuite de dulcegărie!

În cartea sa *o copilărie* (trad. fr., p. 42), Hans Carossa îşi arată interesul pentru aluatul cofetarului. Ce bucurie să urmăreşl cum se alungeşte aluatul cald şi frumos mirositor! Să-l vezi cui! face cute! Şi cât de perfide şi de brutale ne apar dintr-o daa foarfecele care-l taie bucăţi! Cât e de stranie forma prăjiturii pil nuţe, rotunde şi păstrând pe cele două margini urma dreaptă foarfecelor. Poţi visa la nesfârşit la ea!

V

Îl scutim aici pe cititor de un inventar al imaginilor pâinii. îl cursul lecturilor noastre am notat un mare număr de astfel de imagini. Dar acumularea lor e monotonă. Imaginile pâinii crocante, mireasma pâinii calde, iată ce întâlnim la fiecare pagină. E o *compoziţie franceză* elementară. Am făcut-o cu toţii şi fără să credem în cele ce scriam am comparat crusta pâinii cu aurul.

Mult mai rare sunt reveriile drojdiei de bere. Mai puţin numeroşi sunt cei care au urmărit în visele lor cum aluatul creşte în

coşuri. Toate reveriile umflării se asociază reveriilor aluatului, astfel încât aluatul care creşte este o materie din trei elemente: pământul, apa şi aerul. Ea îl aşteaptă pe cel de-al patrulea: focul. Cel care cunoaşte toate aceste vise înţelege – în felul său – că pâinea este un aliment complet!

Pâinea rotundă se întinde precum un pântec sub acţiunea drojdiei de bere. Uneori fermentaţia lucrează în acest pântec asemenea unei ghiorţăieli; o bulă de aer se sparge în exterior. Asemenea evenimente nu se întâmplă în cazul azimei. „Bocrhaave spune că un abur emanat din pâinea caldă aşezată într-un loc foarte strâmt şi care este bine închis i-a sufocat pe dată pe cei care au intrat în acel loc”. Exalaţiilor produse de drojdia de bere trebuie să li se lase timp să se risipească. Asemenea reverii ne situează în faţa ambivalenţelor care precedă succesul marilor valori.

VI

Imaginea dinamică a drojdiei de bere va fi examinată de noi pe îndelete pe un text recent, pe baza unui exemplu în care ea funcţionează fals. Vom putea astfel să apreciem mai bine dorinţa aceasta pentru o materie pregătită, timpul acesta cu grijă clocit, viitorul acesta parcă răsfăţat pe care-l reprezintă orice imagine materială a drojdiei de bere. Vom studia, într-o altă carte a lui Hans Carossa (*Secretele maturităţii*), pasaje în care autorul descrie o vizită într-o fabrică de porţelan. Ca şi în textul lui Melville, sperăm să arătăm că imagini inerte, pentru cititori care nu au fost sensibilizaţi de reverii materiale, capătă, dimpotrivă, o viaţă evidentă când vrei să te interesezi de substanţa lucrurilor.

Hans Carossa nu urmează explicaţiile tehnice ale inginerului care îl călăuzeşte prin fabrică. Abia intrat aici, el şi începe să

Sage, *Analyse des Bles*, 1776, p. 46.

revenite vuinţei viseze. Visul şi nu realitatea tehnică va fi pentru el sistemul dd referinţă la care vă raporta toate imaginile ce-i vin din afara Scriitorul va integra toate observaţiile obiective visului săi intim, unui vis îndepărtat care şi-a lăsat urmele într-o scenă dil copilărie pe care o vom relata în cele ce urmează. Vom urrrj deci un demers care se

desfăşoară invers decât obişnuita *raţiaknalizare*, de vreme ce aici plecăm de la fenomene obiective, ci deosebire bine explicate şi le traducem în sensul unei reverl intimiste.

În faţa gropii cu pastă de porţelan, visătorul are pe de» (trad. fr., p. 80) „impresia unei creaţii vii la care i-ar plăcea şi participe”. El se gândeşte la o durată obscură, la o durată tulbul rată „de descompunere şi fermentare”. Fără această dublă agitaţii de pierdere de substanţă şi de clocotire, fără această luptă dintrl uscăciune şi grăsime, dintre praf şi bula de aer, „purele calităţi spirituale ale porţelanului” nu ar putea „să atingă perfecţiunea”!

Descompunerea şi fermentarea, doi *timpi materiali* foarte diferiţi, lucrează dialectic materia aşa cum o sistolă şi o diastoll pun în mişcare o inimă. Iată semnul unei *durate dialectice*, I unei durate care nu-şi află elanurile decât în căutarea succesivă I două interese contrarii, aici prima mişcare – fineţea distrugătoarl care vrea praful, şi-a doua mişcare – legătura tot mai fină I fermenţilor care pregătesc contexturile. Prin această dubli mişcare, *s-ar părea că aluatul se frământă pe sine*.

Eroul visător al lui Carossa este atunci pregătit să înţeleagl „poveştile legendare ale vechii Chine. Acolo erau lăsate să ferimenteze zeci de ani amestecurile de porţelan şi astfel se obţii ne-au porţelanuri de o fineţe extraordinară”. Cum să nu regăsirii în această industrie permeabilă la legendă, străvechile reverii ăla vieţii minerale, viaţa cea mai lentă dintre toate, viaţa care vrei lentoarea, viaţa care nu trebuiebruscată dacă vrem să ne bucii răm de toată fecunditatea ei. În sălaşul său, caolinul lucrează caolinul trăieşte un vis de albeaţă şi de omogenitate, îşi acordl timpul necesar pentru a înscrie un vis atât. de măreţ în realitatea! materială. Materia pură trăieşte, visează, gândeşte şi trudeşte cal un bun muncitor. Visul frământatului pastei se înalţă astfel la nffl vei cosmic: în visul cosmic al olarului, mina de argilă este I imensă covată în care diferite pământuri se înfrăţesc şi amestecă.

Dacă am vrea să urmărim mai pe îndelete onirismul muncii olarului, ar fi interesant să studiem în detaliu articolul „Porţelan! din *Enciclopedia* lui d’Alembert şi Diderot, articol pe care

L

Carossa nu l-a citit, după cât se pare, căci paginile lui Carossa poartă pecetea sincerității viselor. Vom vedea în articolul „Porțelan", ca și în paginile Carossa, lupta dintre raționalizarea pe cale de a se naște împotriva legendei animiste a pastei. Această pastă în care se vrea a se menține un fel de corelație între putrefacție și fermentare – cele două mari principii dinamice ale devenirii substanțiale din chimia secolului al XVIII-lea – nu este preparată, spune autorul articolului, decât de două ori pe an, „la cele două echinoxuri, pentru că se pare că în acele momente apa de ploaie este mai propice fermentării; este totdeauna păstrată vechea materie pentru a sluji drept ferment celei noi; și nu se folosește pentru oale decât pastă care e veche de cel puțin șase luni; în aceasta constă tainica manipulare care este cu grijă ascunsă. Doar un singur om din manufactură cunoaște acest amănunt, al cărui secret s-a jurat să-l păstreze; el muncește într-un loc separat și închis: acolo dozează și pune la fermentat materia".

Oare acest meșter în fermentarea pastei de modelat a acestei pâini a pământului, nu ar trebui numit *meșterul-visător al fabricii*! El este paznicul onirismului muncitorilor. Știutorul puterilor cosmice, a cantității potrivite de pământ, a apei echinoxurilor, a artei alternative a porțelanului de primăvară și a porțelanului de toamnă.

În alte pagini din *Enciclopedie*, mai puternică este raționalizarea. De exemplu, autorul refuză să creadă într-o practică încărcată și ea de onirism: „Este greșit să credem că porțelanul, spre a fi perfect, trebuie să stea îndelung îngropat în pământ". Dar lupta dintre puterile visului și puterile gândirii nu ia sfârșit prin această declarație; autorul simte nevoia să raționalizeze vechiul obicei în termenii următori: „Este adevărat doar că săpând în ruinele vechilor construcții, și mai ales curățând vechi puțuri părăsite, găsim aici uneori frumoase piese de porțelan care au fost ascunse în vremuri de răzmeriță".

O asemenea explicație lasă intacte toate visele. Ea este cu adevărat *externă*. Reveria intimă rămâne și urmează, cu o secretă

simpatie, vechea practică, cea care pune din nou în pământ oala după ce a fost dată la cuptor ca să se impregneze de o nouă calitate terestră după preaputernicele încercări ale focului, pentru ca, în inima pământului, să acumuleze în fragila-i substanţă valori de soliditate şi de durată. Un psihanalist ar vedea aici Urma unei fantasme a reîntoarcerii în pântecul mamei, dorinţa noi a doua naşteri… Enci*clopedia nu* vrea să vadă decât o învechire superficială, o metodă de patinare. „Porţelanul.

72

Pământul şi reveriile voinţei învechindu-se în pământ, dobândeşte o altă culoare sau, dacă vrem, capătă o înfăţişare care arată că e vechi. Acelaşi lucru se întâmplă cu marmora şi cu fildeşul…" Să trăieşti cu încetineală, să îmbătrâneşti încetişor, iată legea temporală a obiectelor pământului, a materiei tere*stre. Im*aginaţia tere*stră tră*ieşte acest timp îngr*opat. Ac*est timp de lentă şi notorie intimitate ar putea fi urmărit începând de la pasta fluidă şi până la pasta groasă, până la pasta care, solidificată, îşi păstrează întregul trecut.

După cum vedem, interesele legate de prelucrarea unei materii terestre sunt mult mai complexe decât pot bănui o filosofie pozitivistă şi o filosofie pragmatică. De îndată ce avem priză asupra substanţei lor, obiectele cele mai inerte cheamă visele. De aceea vom înţelege că, vizitată de un autentic visător precum Carossa, cea mai simplă fabrică dezvăluie în toate detaliile – în toate obiectele şi toate funcţiile sale – o putere de simbolism psihologic pe care ar fi păcat să o lăsăm să se piardă! Chiar acest izolator telegrafic care se înalţă precum o floare de lăcrămioară de-a lungul căii ferate este imaginat de Carossa ca o mică creatură care „ar fi, spune el, de acelaşi sânge cu mine". El văzut-o născându-se şi în sufletul lui au luat naştere tot felul di vise, în timp ce mergea pe lângă cuvele şi cuptoarele fabrici solitare, ale fabricii pierdute în pădurile Boemiei.

Cuptoare! Cuve! în adâncul pădurilor! Ah! cine ne va puni oare fabrica la ţară, lângă argila din văgăună, şi chiar în acea vă găună unde, mic copil fiind, coceam la foc bilele pământ…

Am exploatat cu toţii minereuri, am visat cu toţii o fabrică a

noastră care să ardă pământul gras la capătul vreunui câmp.

Cât de profundă este această observaţie a lui Carossa! Această fabrică din Boemia, spune el, „răspunde cu atâta putere un străvechi aspiraţii ale sufletului!” Şi ea, ca şi atelierul meşterulu care face saboţi, se află în *universul activ*.

În faţa unei asemenea simpatii pentru materie, nu ne ma: miră că autorul a trăit această participare dinamică la violent; elementelor, participare care permite, schimbarea axului suferinţei. Vom da şi alte exemple de asemenea inversare. Dar să ni părăsim fabrica de porţelan fără să fi primit pe deplin magnific ei lecţie.

Te afli aici, în stare de pasivitate, ca vizitator trândav, în at mosfera sufocantă a cuptorului de ars porţelan şi deodată t cuprinde *neliniştea stârnită de căldură*. Faci câţiva paşi îndărăt Nu vrei să mai vezi nimic. îţi este teamă de scântei. Crez dintr-odată în infern.

Pasta

73

Dimpotrivă, apropie-te. Acceptă cu imaginaţia truda muncitorului. Închipuie-te punând lemne pe foc, pune şi mult cărbune, provoacă cuptorul să rivalizeze cu tine în energie. Pe scurt, fii arzător, şi fierbinţeala cuptorului zadarnic îşi va trimite săgeţile în pieptul tău, vei fi întărit prin acea luptă. Focul nu-ţi poate trimite înapoi decât propriile tale lovituri. Psihologia lui *împotriva* îl întăreşte pe muncitor. „Cât de mult îi invidiam, spune Carossa, pe muncitorii care alimentau acel cuptor al purificării! El nu are nicio putere, pare-se, împotriva lor, cei activi”.

Să participi nu la căldură ca stare, ci la căldură în calitate de creştere, să ajuţi, cu elan, la devenirea creşterii tale, a calităţii tale active, a calităţii tale calificatoare, iată ce ne imunizează împotriva înseşi exceselor focului. Muncitorul nu mai este o slugă a focului, ci stăpânul lui.

Astfel muncitorul pasionat, muncitorul îmbogăţit cu toate valorile dinamice ale visului, trăieşte timpul dinamizat al arderii. El împlineşte voluntar, activ, *destinul pastei*. A cunoscut-o moale şi

plastică. O vrea fermă şi dreaptă. El urmează în surpriza şi prudenţa sa investirea prin focul care cuprinde vasul din toate părţile, treptat, tot mai puternic. În răstimpul în care porţelanul este ars, el retrăieşte întreaga poveste a unui Bernard Palissy. Poate că nu a citit-o; dar o ştie. Este o ţesătură de vis şi de iscusinţă. Este o convergenţă de forţe naturale. Ceea ce s-a născut în apă îşi află împlinirea în foc. Pământul, apa şi focul cooperează pentru a ne da un obiect uzual. Paralel, măreţe vise elementare se unesc într-un suflet simplu şi îi dau o grandoare demiurgică.

Luaţi-i visele şi îl veţi ucide pe muncitor. Ignoraţi puterile onirice ale muncii, şi îl veţi diminua, îl veţi anihila pe cel ce trudeşte. Fiecare muncă îşi are onirismul ei, fiecare materie prelucrată vine cu propriile-i reverii intime. Respectul forţelor psihologice profunde trebuie să ne facă să punem la adăpost de orice atingere onirismul muncii. Nu facem nimic bun împotriva dorinţei noastre, adică împotriva visului nostru. Onirismul muncii este însăşi condiţia integrităţii mentale a muncitorului.

Ah! când va veni timpul când fiecare meserie îşi va avea visătorul său calificat, ghidul său oniric, când fiecare manufactură îşi va avea biroul ei poetic? Voinţa este oarbă şi mărginită când nu ştie să viseze. Fără reveriile voinţei, voinţa nu este cu adevărat o forţă omenească, ci o brutalitate.

VII

Până aici am putut studia documente psihologice şi literare ce se referă la prelucrarea intimă a materiei, fără să fi avut prilejul să ne ocupăm de problemele formei. Faptul că putem să separăm astfel bucuriile frământatului de bucuriile modelatului dovedeşte, în ochii noştri, că *imaginaţia materială* corespunde!] unei activităţi specifice evidente. Frământatul este, în anumiteH privinţe, antiteza modelatului. El tinde să distrugă formele. J Pentru Platon, frământatul înseamnă desfiinţarea figurilor intimdi în vederea obţinerii unei paste capabile să primească figurii externe (*Timee*, trad. fr. Bude, p. 169). „Şi tot astfel

cei care imprimă figuri în vreo substanţă moale, nu lasă să subziste de la început în această substanţă nicio figură vizibilă şi o modelează] şi finisează până când o fac cât mai netedă cu putinţă”.

Dar, fireşte, căpătarea unei forme, modelarea sunt o asemenea bucurie a degetelor, ele duc la asemenea valorizări, încât o psihologie a imaginaţiei dinamice ar trebui să le studieze minuţios. Nu vom merge totuşi foarte departe pe această cale. Căutările noastre nu au în vedere imaginaţia formelor. Există în acest domeniu atâtea studii excelente, încât credem că putem să ne cantonăm în domeniul pe care l-am circumscris încă de la primele noastre cercetări asupra imaginaţiei materiei. Nu vomi vorbi deci despre modelare decât văzută în primele ei tatonări,» atunci când „materia ni se revelează ca o invitaţie la modelare! când mâna visătoare se bucură de primele presiuni constructive. Ba chiar nu vom atrage atenţia decât asupra limitelor visului şi ale realităţii, încercând să surprindem mai curând visele de modelare decât succesul unei mâini înţelepte şi iscusite, care se pricepe să repete modelul oferit privirilor.

Modelarea! Un vis al copilăriei, un vis care ne redă copilăriei noastre! Adeseori s-a spus că un copil reuneşte toate posibil – lităţile. Când eram copii, eram picto Yi, botanişti, sculptori, arhie tecţi, vânători, exploratori. Ce a mai rămas din toate astea?

Există totuşi un mijloc – chiar în miezul maturităţii – de al regăsi aceste posibilităţi pierdute. Un mijloc? Cum aşa? Voi un mare pictor?

— Da, vei fi un mare pictor câteva ore pe zi. Voi crea mari opere?

— Da, vei crea mari şi minunate opere, opere care îţi vor dărui bucuriile directe ale uimirii, opere care Kj vor readuce în timpurile fericite când lumea ne uimeşte.

Mijlocul acesta este literatura. Nu trebuie decât să *scrii* opera pictată; nu trebuie decât să *scrii* statuia. Cu condeiul în mână – cu condiţia să vrem să fim sinceri – regăsim toate puterile tinereţii, retrăim aceste puteri aşa cum erau, în naiva lor încredere, cu bucuriile

lor rapide, schematice, sigure. Prin mijlocirea *imaginaţiei literare*, suntem stăpâni peste toate artele. Un frumos adjectiv bine plasat, bine pus în lumină, sunând în deplina potrivire a vocalelor, e de ajuns pentru a avea o substanţă. O trăsătură de stil e de ajuns pentru a avea un caracter, un om. Să vorbeşti, să scrii! Să spui, să povesteşti! Să inventezi trecutul! Să-ţi aminteşti cu condeiul în mână, cu o preocupare mărturisită, evidentă de *a scrie bine*, de *a compune*, de *a înfrumuseţa* pentru a fi sigur că depăşeşti autobiografia unui real întâmplat şi că regăseşti autobiografia posibilităţilor pierdute, adică visele înseşi, visele adevărate, visele reale, visele care au fost trăite cu plăcere şi încetineală. Estetica specifică literaturii este tocmai asta. Literatura este o funcţie de înlocuire. Ea redă viaţă ocaziilor ratate. Cutare romancier, de exemplu, datorită paginii albe, deschisă tuturor aventurilor, este un Don Juan fericit. Dar să ne întoarcem la imaginile noastre. Ca să ne situăm pe dată în planul oniric şi în planul literar, în mod normal confundate, vom comenta un vis de modelare, o scenă de modelare reconstituită de imaginaţie. Vom lua şi aceste pagini din cartea *o copilărie* (trad. fr., p. 136) de Carossa. Viaţa a făcut din Carossa un medic şi un romancier. Să vedem cum a visat el să fie sculptor.

Într-un vis *din timpul nopţii*, îndelung povestit, eroul cărţii vede apărând un unchi care îi spune dintr-odată: „Eşti aici. maestre modelator?” Şi unchiul îi pune tânărului visător în mână „trei cocoloaşe dintr-un amestec de un alb roşiatic”, recomandându-i „să facă din ele un copil frumos”.

Să înţelegem mai întâi că încă de la începutul povestirii onirice suntem în prezenţa arhetipului materiei. Aceste trei cocoloaşe sunt mâlul primitiv, pământul primordial, materia necesară şi suficientă „pentru a face un copil frumos”. A crea – termen tare – înseamnă a crea un copil. În vis. cuvintele îşi regăsesc adeseori sensul antropomorfic profund. Putem de altfel să observ am că modelarea inconştientă nu se apleacă asupra lucrurilor, ci asupra făpturilor vii. Copilul, când procedează după propria-i dorinţă, modelează o găină sau un iepure. El creează viaţă.

Dar visul lucrează repede; modelatorul adormit îşi termină

curând astfel povestirea-i onirică: „Am malaxat şi am frământat Pasta câteva clipe şi dintr-odată m-am pomenit în mână cu un

omuleţ minunat de frumos”. Acest *homunculus malaxat* va stârni, fără îndoială, facile comentarii psihanalitice. Dar pentru noi, aşa cum va dovedi urmarea povestirii, el este aici semnul unui iml puls-estetic profund.

Într-adevăr, ţinând încă în mână, într-o mână de vis, acest „omuleţ minunat de frumos”, cel care dormea se trezeşte. Trecem aşadar de la onirismul nopţii la reveria zilei, şi Carossa va dezvolta o povestire care vrea să arate continuitatea celor două lumi. Iată trezirea aceasta, cu entuziasmul actului ei poetic:

„Trezindu-mă în aceeaşi clipă, am văzut că focul era aprins; m-am ridicat dintr-o singură mişcare, am luat restul de ceară care era pe pervazul ferestrei şi m-am aşezat pe vine în lumina focului, pătruns de credinţa că trebuia neapărat să reuşesc în stare de trezie ceea ce făcusem atât de bine în somn.1 Simţeam în vârful degetelor gesturile creatoare din visul meu, soba răspândea o mare căldură care înmuia pasta şi în câteva minute s-a înfiripat un mic chip cu trăsături nete şi plăcute, chiar dacă nu cu adevărat frumoase; i-am înconjurat capul cu puţină lână ne-ai gră, i-am făcut ochii, nările, şi i-am colorat obrajii cu două picături de vin roşu; semăna cu chipul unui tânăr păstor destul de frumos.

Mi-am trezrt părinţii şi, după-amiază, m-am dus la Eva să-i arăt prima creatură omenească pe care o făcusem eu însumi şi pe care o recunoşteam ca fiind a mea. I-a plăcut şi ei...”

Psihologii raţionalişti care cred întotdeauna că nu visăr noaptea decât ceea ce am făcut ziua, îl vor acuza pe narator e] tulbură ordinea cauzalităţii psihologice. Ei vor spune că neîndeielnic copilul a frământat îndelung ceara în jocurile sale din starea de trezie şi că astfel realitatea comandă visul.

În asemenea judecăţi există un dispreţ faţă de onirism care ajunge să-i orbească până şi pe cei mai buni psihologi. Excesul de raţionalism şterge nuanţele psihologice importante. Altminteri cum ar

fi cu putinţă să nu simţi în acest text acţiunea evidenţă a *încrederii onirice*? Reveria voinţei are funcţia directă de a ne da *încredere* în noi înşine, în puterea noastră de a munci. Ea ne de-dramatizează, dacă putem spune astfel, libertatea, acea libertate pe care profeţii „fiinţei angajate” o vor în mod sistematic primejdioasă, dramatică. Dacă vedem libertatea din timpul muncii.

Să amintim că visul zborului ne dă o asemenea încredere în imponderabilitatea noastră, încât ajungem în timpul zilei să zburăm aşa cum am zburat în timpul nopţii. Cf. *L'Air et les Songes*, cap… Visul zborului”.

Pasta

77

din bucuria muncii libere, simţim cum ea ne destinde. Visăm succesele prolixe ale muncii înainte de a munci şi muncind. Datorită cărei ciudate uitării psihologii neglijează studiul acestor sentimente de încredere, însăşi ţesătura perseverenţei, a perseverenţei active, angajate în lucruri? Cuvântul *ideal* este în cele din urmă prea intelectual, iar cuvântul *scop* e prea utilitar. Voinţa este mai bine administrată de o reverie care uneşte efortul cu speranţa, de o reverie care iubeşte mijloacele independent de scopul lor. Reveria activă hrăneşte curajul prin încurajări constant verificate prin muncă. Pentru o operă cât de cât clară şi ceva mai voluminoasă trebuie să gândim fără îndoială înainte de a acţiona, dar trebuie să şi visăm mult înainte de a căpăta *interesul* de a gândi. Psihologia unor asemenea interese nu se poate face dacă nu scormonim în inconştient. Astfel, hotărârile cele mai fecunde au legătură cu visele nocturne. Noaptea, ne întoarcem în patria odihnei încrezătoare, trăim *încrederea*, *somnul*… Cel care doarme rău nu poate avea încredere în sine. De fapt somnul, considerat drept o întrerupere a conştiinţei, ne leagă cu noi înșine. Visul normal, visul adevărat este astfel adeseori preludiul, şi nu sechela vieţii noastre active.

Când trăieşti cu adevărat această încredere pe care ţi-o dau reveriile elementare, cele care au consistenţa elementelor, înţelegi că se poate vorbi de un *a priori oniric*, despre vise tipice, despre vise ale

unei prime animări.

Trebuie să adăugăm, recitind paginile lui Carossa. că ele sunt semnul unei *încrederi intime* îndeajuns de solide pentru ca naratorul să fi avut încrederea că-şi interesează cititorul prin confidente atât de sărace.

Dar Carossa ştie din instinct că marile vise sunt împărtăşite de multe suflete. Aşa cum comunicăm între noi prin reveriile noastre, comunicăm şi prin copilăria noastră. Totul poate fi povestit despre o copilărie, căci eşti sigur că totul interesează. Şi orice cititor care va şti să-şi deschidă porţile unei copilării visătoare *va fi interesat* de canea lui Carossa. *Interesul* este o realitate a dinamismului psihic de o evidentă primordială.

Dacă acum studiem mai îndeaproape textul lui Carossa, ne dă uşor seama că endosmoza dintre onirism şi gândirea clară amestecă şi tulbură mai multe imagini. Putem vedea aici influenta nefastă a unor raţionalizări, putem critica unele notaţii care. sprijinindu-se pe realităţile psihismului clar, ne ascund realităţile visului. De exemplu, ne întrebăm cine a aprins, înainte de trezirea părinţilor, un foc îndeajuns de puternic spre a înmuia ceara

care se află pe pervazul ferestrei? Cititorul sensibil la *continuitatea inconştientului* va avea mai curând impresia că această căldură din încăpere *continuă* căldura patului, el va simţi în timpul lecturii sale simpatetice că degetele visătorului *continuă* să frământe prin ceara luminoasă pasta imaginară a nopţii.

Cum să nu fim frapaţi de încărcătura textului, când autorul descrie *acte reale*? Vom avea adeseori, în alte locuri, prilejul să denunţăm acele *surplusuri de imagini* care ascund dominantele imaginare. De exemplu, cine şi-ar închipui că ceara de albine ar putea fi colorată cu „două picături de vin roşu"? Ar fi nevoie de o culoare mai incisivă. Dar vinul – acest sânge vegetal! – este o vopsea care îşi păstrează semnul oniric. Ceara şi vinul *continuă* material în viaţa în stare de trezie mixtura „de un alb roşiatic" dată de unchi în vis tânărului meşter modelator. Reveria copilului în stare de trezie nu a

pierdut nimic – mai ales nu a pierdut materiile! – din visele copilului adormit. Visul nocturn şi reveria matinală – căci este o reverie care lucrează – au aici aceeaşi tonalitate de creaţie vie. Obiectul modelat nu este copia unui păstor, ci este substanţa unui copil.

De unde şi revendicarea virilă a tânărului creator. Eroul lui Carossa îi va arăta propriului său tată ceea ce poate să facă. Evei – o prietenă cu câţiva ani mai mare, care îl domină printr-un psihism de un ciudat sadism – îi va arăta „prima creatură umană” pe care a făcut-o „el însuşi”, pe care o recunoaşte ca fiind „a sa”.

VIII

Astfel, prin acest exemplu privilegiat, vedem cum creaţia unei opere păstrează ceva din tonalitatea procreării unui copil. *Geneza* îşi găseşte argumentele convingătoare în modelarea unui mâl primordial. De fapt adevăratul modelator simte, spre a spune astfel, cum prinde viaţă sub degetele lui, în pastă, o dorinţă de a fi modelat, o dorinţă de a se naşte ca formă. Un foc, o viaţă, un suflu sunt în stare latentă în argila rece, inertă, grea. Lutul, ceara au puterea de a da naştere unor forme. Gerard de Nerval, în *Aurelia* (Ed. José Corti, pp. 44 – 45), a tradus această voinţă intimă de a fi modelat prin echilibrul dintre un impuls lăuntric şi acţiunea modelatorului. „Am intrat într-un atelier unde am văzut lucrători care modelau din lut un animal uriaş având forma unei*!*

lame, dar care părea că trebuie să fi fost înzestrat cu nişte aripi mari. Acest monstru era parcă străbătut de o ţâşnire de foc care îl însufleţea treptat, astfel încât se răsucea, pătruns de nenumăratele reflexe purpurii, alcătuind venele şi arterele şi fecundând, spre a spune astfel, inerta materie, care se acoperea cu o vegetaţie instantanee formată din excrescenţe fibroase, pene şi smocuri lânoase. M-am oprit spre a contempla această capodoperă, prin care s-ar fi zis că fuseseră surprinse tainele creaţiei divine. «Avem aici, ni se spuse, focul primordial care le-a însufleţit pe primele fiinţe...» „Gerard de Nerval şi-a călăuzit cititorul, pentru a-i arăta această scenă de modelare, în inim*a Păm*ântului, acolo unde prind formă fiinţele.

Am da drept exemplu de modelare în literatură, exemplu ce poate fi adăugat muzeului statuilor literare, acest text de Gerard de Nerval. Modelarea vorbită pune la activ verbele materiei modelate. Monstrul se *răsuceşte* datorită unei forţe lăuntrice. Dacă privim imaginea, dacă o primim pasiv, cu excrescenţele ei fibroase şi smocurile ei de lână, monstrul nu este decât o caricatură. Dar imaginaţia care vorbeşte, imaginaţia care explică, imaginaţia literară ne ajută să trăim o dorinţă intimă de forme, ca şi cum am avea puterea de a cunoaşte secretele creării a ceea ce este viu.

De fapt, imaginaţia materială este, spre a spune astfel, totdeauna în act. Ea nu se poate mulţumi cu opera realizată. Imaginaţia formelor se odihneşte în propriul ei scop. O dată realizată, forma este bogată în valori atât de obiective, atât de social interşanjabile, încât drama valorizării îşi pierde tensiunea. Dimpotrivă, visul de modelare este un vis care îşi păstrează posibilităţile. Acest vis subîntinde munca sculptorului. Ascultaţi un poet care ne vorbeşte despre acest chin al posibilităţilor.

O, joc uşor al acestei mase greoaie şi-a doua mâini care o lucrează!

...

Cu valu-i nesfârşit de pieriloare imagini
Ea îmi va loftura degetele înţepenite şi obosiţii ochi.

...

Şi voi simii cum în ape vii se preschimbă
Asprul relief al chinului meu cel mai scump!
— Ah! să te opreşti! Ah! să găseşti materia solidă.
Fruntea închisă sub pletele vântului!
(Jean Tardieu, *Pygmalion la lucru*. *Accente*, p. 36)

Când citesc asemenea versuri, am impresia că ele acţionează asupra mea ca tot atâtea reflexe condiţionate. Ele dinamizează regiuni profunde şi diverşi muşchi. Toate *amintirile mele manuale* mi se pare

că redevin active în mâinile mele când citesc numai următoarele două versuri ale lui Jean Tardieu:

Degetele de-o amintire de argilă însoţite care se mişcă la dorinţa mâinilor.

IX

Aşa cum spuneam mai sus, ar trebui, pentru a desăvârşi psihologie a pastei, să ne îndreptăm cercetarea asupra artistul modelator. Ar trebui să stârnim confidentele unor sculptori. D; sculptorii scriu atât de puţin! Paginile unui Rodin sunt atât de sărace! Pentru a face totuşi puţină lumină în privinţa visului pur manual, ar fi interesant, credem noi, să parcurgem frumoasele studii pe care Viktor Lowenfeld le-a întreprins asupra sculpturii şi modelării făcute de orbi. Subiecţii deficienţi doar din punct de vedere vizual – indiferent dacă această deficienţă este organică sau psihică – procedează, de altfel, ca şi orbii din naştere: şi unii şi alţii modelează parcă din interior. De exemplu, ei fac ochii şi pun apoi, deasupra, pleoapele, ei fac gura, şi pun apoi dinţii, după care adaugă buzele. Uneori dinţii sunt modelaţi chiar şi când buzele sunt închise (cf. Viktor Lowenfeld, *the nature of creative Activity*, Londra, 1939, p. 116). Prelucrarea pastei, în afara controlului ochilor, lucrează astfel oarecum din interior, ca şi viaţa. Modelatorul, când îl urmezi în chiar visul lui, dă impresia că a depăşit regiunea semnelor pentru a se identifica unei voinţe de a semnifica. El nu reproduce, în sensul imitativ al termenului, ci produce. El manifestă o putere care creează.

O modelare atât de intimistă prezintă caracteristici dinamice frapante, aşa cum se va vedea la simpla cercetare a uneia dintre reproducerile din cartea lui Lowenfeld (p. 232). Opera este a unui orb din naştere. Ea este intitulată *Tânăr care imploră* şi înfăţişează un bărbat tânăr cu trupul gol şi drept şi cu picioarele uşor îndoite, înălţându-şi spre cer mâinile care imploră. Mâinile sunt mai mari decât antebraţul, care el însuşi este mai mare decât braţul. „Simţim, spune Lowenfeld, vigoarea forţelor elementare1 întruchipate în această formă când urmărim cu privirea creşterea treptată a proporţiilor părţilor sale. Forma porneşte de la baza îngustă a gambelor delicate şi

se înalţă ca un imn spre cer, imn care îşi găseşte rezonanţa puternică în mâinile uriaşe. Baza, spre a spune astfel, a fost dematerializată: fiinţa nu este legată de pământ, şi ne aflăm doar în faţa sentimentului: „Implor!”

În faţa acestor rupturi între proporţii pe care „supravegherea” ochilor le-ar interzice, ai cu adevărat impresia că *visătorul care modelează* urmăreşte mai bine exigenţele reveriei intime decât *visătorul care contemplă*. Aici *mâna* este cea care imploră, şi ea creşte tot mai mult pentru că se întinde. Trebuie să subliniem că ai pe dată sentimentul că nu e vorba de un procedeu, de o idee deliberată. Este cu adevărat o formă trăită de un orb, trăită din lăuntru, ea trăieşte însufleţind cu adevărat *muşchii implorării*. Iar exemplul pe care l-am evocat reprezintă o lege generală a modelării aşa cum o fac orbii din naştere. Vom găsi în cartea lui Miinz şi Lowenfeld: *Plastiche Arbeiten Blinder*, multe alte exemple de modelare în care emoţiile curg, spre a spune astfel, în pasta modelată şi dau naştere unor protuberante pe care controlul formelor prin vedere le-ar împiedica. Monstruozitatea formală poate fi un mare adevăr dinamic. Visul face monştri pentru că el traduce forţe.

CAPITOLUL V

Materiile moliciunii. *Valorizarea noroiului*

„Sufletul mi-e făurit din noroi, iubire şi melancolie”.

(ROZANOV, *însingurare*, trad. fr., p. 120)

„... Noroiul nu-i o pernă”.

(QUENEAU, N.R.F: „dec. 1936)

I

Acum, după ce am prezentat în valoarea lor optimă reveriile durităţii şi ale pastei, trebuie să cercetăm imagini mai greoaie, sau mai brutale, care pierd sensul fericirii şi al forţei îndemânatice. Anumite psihisme împovărate îşi spun nefericirea prin chiar stilul imaginilor lor. Psihanaliza a întâlnit, fireşte, aceste vicii ale aglomerării de imagini, de exemplu această regresiune către materiile murdare. Mai ales vom găsi numeroase documenj te în cartea lui Karl Abraham, care a studiat atent fixaţia anală. Vrem să ne mărginim să abordăm

problema în raporturile ei cu imaginaţia mult mai evoluată, încercând să arătăm că imaginaţia pozitivă este o evoluţie a imaginilor care învinge orice „fixaţie”.

De altfel, dacă am putea să o sistematizăm în eforturile ei de psihologie normativă, psihanaliza nu ar mai apărea doar ca o simplă cercetare cu privire la regresiunea instinctelor. Uităm prea mult că ea este o metodă de vindecare, de redresare psihică, de răsturnare a intereselor. Psihanaliza ne propune – asupra subiectului foarte strict definit din capitolul de faţă – o adevărată *sublimare materială*, o progresivă întărire a materiilor oferite imaginaţiei omeneşti.

De fapt, psihanaliza, cercetând anumite nevroze, a întâlnit *reversul acestei sublimări materiale* – un alchimist ar spune că clinica prezintă cazuri de *descensiune a imaginilor materiale*. Dacă acum acordăm atenţie normalizărilor unor imagini conco-i mitent cu cea acordată fixaţiilor anormale, vom ajunge să distingem existenţa unei catapsihanalize şi a unei anapsihanalize, prima desemnând toate observaţiile atât de importante pentru a descoperi toate fixaţiile anale, a doua trebuind – în domeniul pe

care-l studiem – să ofere *vederi obiective* şi să îndrepte interesul către materiile lumii exterioare.

Dar, oricum, psihologii trebuie să se ocupe cu mare grijă de primitivităţile instinctului plastic. De exemplu, ar fi interesant să se dozeze elementele inconştiente dintr-o teorie ca aceea a lui Hegel. Hegel studiază instinctul plastic după procesul digestiv şi scrie (*Filosofia naturii*, trad. fr. Vera, vol. III. p. 388): „Instinctul plastic este, ca şi excreţia, un act prin care animalul îşi devine parcă exterior lui însuşi”, şi, la p. 389: „Animalul elimină materii în scopul de a produce formaţii cu propria-i substanţă. Şi nu dezgustul îl îndeamnă să elimine astfel; dar exerciţiile care ies din animal sunt modelate de el întru satisfacerea nevoilor sale”. Puţină metafizică ne îndepărtează de natură, multă metafizică ne apropie de eaJ

II

Dar să urmărim mai îndeaproape anapsihanaliza naturală care desprinde fiinţa umană de fixaţiile infantile. Atunci vom vedea, pornind de la interesul care nu poate fi negat al copilului mic pentru fecalele sale, constituindu-se cu o siguranţă şi o regularitate uimitoare un interes pentru construcţiile din nisip.

Putem citi în cartea lui Frederick J. Powicke, *The Cambridge Platonists* (p. 153), această confidentă a unui alt idealist, Henry More: „According to his own account his body was posseded of strânge properties. Certam products of it «had naturally the flavour of violets»”. Există şi o trimitere: „Like those of the famous Valentine Greatrakes Ward”. pp. 123-125. „După propria-i mărturie...”, spune textul, şi este într-adevăr de presupus că nu i-a pus pe alţii să verifice această proprietate. Narcisismul materiei este solitar!

Valorizarea poate da naştere unor ciudate teorii. Un autor englez din secolul al XVII-lea, Wilhelm Maxwell, nu ezită să scrie: „Excrementele corpurilor animale reţin o doză de spirit vital, şi, în consecinţă, nu li se poate refuza viaţa. Această, viaţă este de aceeaşi specie ca şi viaţa animală... Există între corp şi excremente un lanţ de spirite şi de raze... Vitalitatea dăinuie atâta vreme cât dejecţiile nu sunt schimbate într-un corp de natură diferită” (citat de van Swinden, Analogie *de l'Electriche et du Magnătisme*, vol. II. p. 366).

Colonelul de Rochas citează îndelung dezvoltările acestui text, reluat d Durville în al său *Trăite experimental du Magnetisme*.

Copilul normal urmează o devenire de curăţenie. El *devine curat* nu numai prin acţiunea educativă a mediului social, ci printr-un fel de regularizare psihică. Este o evoluţie pe care Juliette Boutonier a înfăţişat-o foarte limpede în teza sa despre *Angoasă* (cap. VIII): „Deşi admitem că, atunci când este mic, copilul nu-şi arată spontan repulsia pentru produsele defecării... ezităm să credem că, abandonat sieşi, ar putea găsi multă vreme în asemenea obiecte cu ce să-şi satisfacă aspiraţiile naturii sale. Este foarte adevărat că îi place să se joace în noroi şi să se murdărească la vârsta când este tocmai pe cale de a renunţa la libera activitate a sfincterelor sale şi la manifestările de

interes1 pe care i le provoacă. Totuşi, oricât de rudimentară ar fi încă activitatea lui, vedem deja schiţându-se o altă exigentă decât cea de a manipula lucruri murdare şi moi, căci copilul caută să dea o formă acestei materii, fie şi în chipul cel mai neîndemânatic. Cunoaştem succesul construcţiilor de nisip, care urmează de altfel unei perioade de manipulări ce, încă şi mai grosolan, tind la o tran*sformare a l*ucrurilor...” Şi autorul evocă o educaţie bine înţeleasă, „mai preocupată să depăşeas*că decât s*ă refuleze *o tendi*nţă. Aici depăşirea este tocmai lucrul asupra unei materii plastice. Educaţia trebuie să-i dea la timp *copilul*ui materiile de o plasticitate determinată care convin cel mai bine primelor”, activităţi materialiste. Astfel, materia este sublimată prin materie. Din nefericire, învăţământul nostru, chiar şi cel mai novator, se fixează asupra unor concepte: şcolile noastre elementare nu oferă decât un singur tip de pământ ce trebuie modelat. Plasticitatea imaginii materiale ar avea nevoie de mai multă varietate în moliciune. Vârstele *materia*le *ar pute*a avea determinări mai fine dacă am multiplica studiile asupra imagina*ţiei materia*le*.*

În continuare, o imaginaţie normală va *trebui să se întă*. *rească*, ea va trebui să cunoască şi lemnul şi piatra şi, în cele din urmă, fierul, dacă vrea să ajungă la maximum de virilitate.1 Dar imaginaţia se simte mai bine când a trăit o perioadă destul de lungă de muncă plastică. Cine mânuieşte pasta de la o vârstă fragedă are şanse să rămână el însuşi un bun aluat. Trecerea de la moale la tare este delicată. Tendinţele spre distrugere apar mai ales ca tot atâtea sfidări împotriva obiectelor solide. Pasta nu are duşmani.

Să notăm că imaginaţia feminină nu are acces la vârsta de fier. Femeia nu creează imagini de fierar.

Să notăm totuşi că sadismul trist, sadismul murdar poate fi caracterizat printr-o regresiune către stadiul primei copilării, către fixaţia anală. Vom găsi cu uşurinţă la unii nevrozaţi o agresiune prin murdărie1 care aminteşte de anumite comportamente animale. Buffon a citat numeroase exemple de animale care, în timp ce fug, răspândesc

o urină rău mirositoare, ba chiar şi excremente a căror duhoare le slujeşte, ne spune el, drept mijloc de apărare împotriva duşmanilor.

Buffon vorbeşte despre un animal care „nu are drept mijloc de apărare decât fundul, pe care şi-l întoarce spre cel care se apropie de el şi din care scoate excremente neînchipuit de urât mirositoare”. Buffon descrie un animal care „sugrumă păsările de curte, cărora nu le mănâncă decât creierul: când este mânios sau înspăimântat, răspândeşte o duhoare spurcată; este un mijloc sigur de apărare, căci nici oamenii, nici câinii nu îndrăznesc să se apropie; urina lui, care se amestecă, pare-se, cu acest abur otrăvit, pătează şi infectează totul pentru totdeauna”. El citează un călător care pretinde că animalul îşi răspândeşte „urina pe coadă, de care se slujeşte ca de un pămătuf cu care stropeşte, punându-şi pe fugă duşmanii prin acea oribilă duhoare”.

Ar fi de ajuns să ne întoarcem cu un secol în urmă pentru a găsi texte ceva mai marcate. Duncan scrie: „Se spune că un fel de bou sălbatic, numit *Bonasus*, aruncă spre vânătorul care-l hăituieşte excremente care ard precum focul, şi că bâtlanul aruncă spre şoimul care-l urmăreşte un găinaţ ce-i arde şi-i distruge penele” 3. Iată o ofensă care, la urma urmei, nu e foarte diferită

1 Emily Brontë, *Les Hauts de Hurle-Vent*, trad. fr. Delebecque, p. 86. Personajul cel mai dur din roman spunea pe când era copil: „Voi fi murdar dacă aşa-mi place; îmi place să fiu murdar şi vreau să fiu murdar”.

Nu putem, fireşte, să abordăm decât incidental problema coprofiliei şi a coprofobiei, cu atât mai mult cu cât ea nu este privită de către psihanaliza clasică decât dintr-un punct de vedere foarte restrâns. Psihanaliza, care nu a studiat îndeajuns problema valorizării imaginilor, nu poate aprecia dubla devalorizare a sadismului şi a masochismului. Nici comportamentul animalelor şi nici chiar comportamentul copilului nu pot servi cu nimic la punerea acestei probleme. Faptul este remarcat pe bună dreptate de E. Strauss (*Geschehnis und Erlebnis*, Berlin, 1930, p. 133, citat de Médard Boss, *Sinn und Gehalt der sexuellen pervertionen*, p. 21). Observaţiile pe care

le facem sunt, aşadar, observaţii literare. Ele se raportează la *valorile literare* ale lui Buffon, la felul în care Buffon expune al său *Anschauung* al animalităţii.

3 Duncan, *La Chymie. murelle ou l'Explication chymique et meca-nique de la Nourriture de V'animal*, p. 254.

 de ceea ce face reaua Martichoras, născută din imaginaţia lui Flaubert: „Animalul numit Martichoras îşi aruncă spinii din coadă, care se succed ca nişte dâre de foc". Toate aceste agresiuni anale şi caudale îşi află forţa şi centrul în aceeaşi zonă a inconştientului.

Nu este locul aici să discutăm acest finalism al ordurii, caz particular al finalismului fricii. Este interesant, din punctul de vedere al imaginaţiei, că acest finalism al ordurii există, în afara oricărei îndoieli, pentru Buffon. Vom regăsi o remarcă similară şi exprimată cu aceeaşi simplitate în cartea lui Hudson.2 Cercetând mai mult această zonă psihologică inferioară, psihologul ar înţelege mai bine anumite aspecte scatologice ale injuriilor umane. Dar psihologia injuriei, etimologia scabrosului, literatura care foloseşte „cuvinte fără perdea" ar necesita o lucrare specială. Ne este de ajuns că am arătat în treacăt raporturile lor cu psihanaliza materiei.

În plus, fără să coborâm până la nivelul inconştient în mod normal refulat, nu-i mai puţin adevărat că orice materie moale este totdeauna expusă unor stranii răsturnări de valoare prin care se manifestă participările inconştiente pe care tocmai le-am arătat. Iată o pagină în care un poet efectuează oarecum ambivalenţa unei materii moi, manifestând rând pe rând o atracţie şi un refuz. Henri de Régnier (*Subiecte şi peisaje*, p. 91) exprimă astfel dialectica meduzelor, în funcţie de faptul că trăiesc în apele greceşti sau în apele armoricane:

În Grecia, „vedem meduzele în apă, moi, dizolvate, semănând cu bucăţi de gheaţă irizată şi care se topeşte. Ele plutesc, lăptoase, sidefii şi inconsistente, opale fluide din colierul Amfitritei.

Am regăsit aceste meduze din golful Corintului, aici pe mica plajă din Bretania… dar ele nu mai sunt irizate şi schimbător colorate.

Masa lor gelatinoasă şi-a pierdut nuanţele odată cu valul care le-a adus şi le-a părăsit pe plajă. Inerte, imunde şi de un verde albăstrui, ele te duc cu gândul la excrementele unor fabuloase vite marine. E ca şi cun> cirezile lui Neptun şi-ar fi lăsat pe nisip urmele nocturne".

De la Amfitrita la Neptun, ce dizgraţie! Cât de bine simţim că scriitorul nu spune totul dintr-odată! *Sub* meduza de opal.

Flaubert, *in Tentation de saint Antoine* (prima versiune, p. 160), vorbeşte despre „marea nevestuică Pastinaca, cea care ucide copacii cu duhoarea ei".

2 W.H. Hudson, *Le Naturaliste à la Plata*, ed. Sotck.

asemenea unei perle, vom găsi totdeauna, într-o tristă dimineaţă, masa gelatinoasă, pasta „imundă".

III

Vom încerca acum – continuând a studia *pasta tristă* – să caracterizăm din punctul de vedere al imaginaţiei materiei o operă literară care conţine mari adevăruri psihologice.

În *Greaţa*, Jean-Paul Sartre înfăţişează un personaj care realizează cu o neobişnuită claritate un tip psihanalitic.1 Acest personaj ne poate ajuta să desluşim, pe de o parte, originalitatea psihologică întemeiată pe inconştient, în profunzime, şi, pe de altă parte, originalitatea trucată aşa cum o întâlnim de atâtea ori în romanele scriitorilor de mâna a doua. Într-adevăr, dacă citim cu atenţie romane, vedem cum romancierii îşi împovărează eroii cu numeroase contradicţii. Ei cred că vor „crea viaţă" doar recurgând la acţiuni gratuite. Dar nu toate contradicţiile produc ambivalenţe. Iar o contradicţie care nu-i întemeiată pe o ambivalenţă este un simplu incident psihologic.

Dimpotrivă, urmând o direcţie opusă, mergând *de la ambivalenţă la contradicţie*, Sartre îşi dezvoltă romanul său de psiholog. El ne înfăţişează un personaj care, în ordinea imaginaţiei materiale, nu poate avea acces la „solidism" şi care, în consecinţă, nu îşi va putea niciodată menţine în viaţă o atitudine fermă. Roquentin este

bolnav *în însăşi lumea imaginilor sale materiale*, adică în voinţa sa de a stabili un raport eficace cu *substanţa lucrurilor*. El va atribui substanţei lucrurilor calităţi contradictorii, pentru că abordează lucrurile fiind el însuşi divizat de o ambivalenţă. Dar să vedem foarte exact ambivalenţa la nivelul imaginii consistenţei lucrurilor. Pe aceeaşi pagină (p. 24), Jean-Paul Sartre îl arată pe eroul din *Greaţa* cum „adună castane.

1 Acest personaj este deja un tip psihologic atât de bine definit, încât trebuie să-l judecăm fără să facem vreo referinţă la creatorul său. El are cu adevărat o viaţă proprie. Subscriem în privinţa aceasta la remarca lui Emmanuel Mounier (*Esprit*, iulie 1946, p. 82): „Această observaţie nu trebuie luată drept o psihanaliză existenţială a gândirii lui Sartre: legăturile dintre o personalitate şi ideile pe care ea le exprimă nu sunt în mod necesar nemijlocite”. A sosit vremea când creatorul trebuie eliberat de creaţiile sale.

Pământul şi reveriile voinţei zdrenţe străvechi”, cum ridică de pe jos „bucăţi de hârtie grele şi somptuoase”, pline de murdărie. Şi totuşi, iată-l refuzând să atingă o piatră culeasă de pe plajă, o piatră spălată de mare! Dezgustul şi atracţia obişnuite sunt aici material inversate. Această inversiune va aţâţa interese care ies din regula comună şi care sunt aşadar pătimaşe. O pastă nefericită îi poate da unui om nefericit conştiinţa nefericirii sale.

Trebuie, fireşte, să observăm că ceea ce autorul descrie *succesiv*, datorită înseşi legii ineluctabile a povestirii, este imaginat *simultan*. Prin multe trăsături recunoaştem acea artă a simultaneităţii care conferă existenţă eroilor sartrieni. Aici, de îndată ce a fost indicată o notă infantilă, apare reacţia psihismului adult. Roquentin este un infantil cu reacţii. Ambivalenţa atracţiei şi a dezgustului se manifestă chiar la nivelul tentaţiei murdare (p. 25): în momentul când se pregătea să ridice o hârtie care „dispărea sub o crustă de noroi”... „m-am aplecat şi mă bucuram că voi atinge acea pastă fragedă şi răcoroasă care se va rotunji sub degetele mele în cocoloaşe cenuşii. Dar n-am putut”.

Nu trebuie să ne mirăm că o asemenea atingere, atât de dureros sensibilizată de drama materială a murdăriei, reacţionează la contacte

în mod normal indiferente (p. 25): „Obiectele nu ar trebui să ne *atingă*, pentru că ele nu trăiesc. Ne slujim de ele, le punem iar la loc, trăim în mijlocul lor: sunt utile, nimic mai mult. Pe mine însă ele mă ating, şi asta-i insuportabil. Mi-e teamă să intru în contact cu ele, de parcă – ar fi animale vii.

Acum văd; îmi amintesc mai bine ce am simţit nu demult la marginea mării, când ţineam în mână acea piatră. Era un fel de sfârşeală dulceagă. Atât de neplăcută! Şi de vină era piatra, sunt sigur, starea aceea trecea de la piatră în mâinile mele. Da, asta-i, asta-i într-adevăr: un fel de greaţă în mâini".

Greaţa resimţită în mână! E un text capital pentru o psihologie a pastei nefericite, pentru o doctrină a imaginaţiei manuale a mâinii slăbite. Această mână căreia nu i s-a dat poate la timp o muncă obiectivă, o materie atrăgătoare, constituie răul lumii materiale, în faţa unei materii oarecum insidioase sau alunecoase.

Să nu uităm că imaginaţia îşi are şi ea dialecticile sale. Fiecare piatră de pe plajă îşi poate găsi visătorul ei. Iat-o pe cea pe care o culege de pe plajă Miłosz (*Amoureuse initiation*, p. 83): „Iubirea sălăşluieşte în inirna pietrelor şi dinţii Minciunii şi ai Orgoliului vor fi sfărâmaţi în ziua zilelor cu o biată piatră pătrunsă de dragoste şi culeasă de pe un ţărm] singuratic".

separarea subiectului de obiect se face cu greu, ceea ce pipăie şi ceea ce este pipăit se individualizează cu dificultate, primul este prea lent, celălalt este prea moale. Lumea este greaţa mea, ar spune un Schopenhauer sartrian. Lumea este un clei, ceva lipicios, o pastă pentru totdeauna prea moale, o pastă pe care molatic o frământă frământătorul şi care sugerează mâinii – absurditate materială – să-şi *slăbească* strânsoarea, să-şi renege munca.

n

Jean-Paul Sartre s-a întors la un studiu existenţialist al materiei lipicioase, vâscoase, în *Fiinţa şi Neantul* (pp. 694 – 704). De data asta nu mai este vorba de un personaj de roman care are dreptul la toate

ciudăţeniile. Filosoful ia cu adevărat materia vâscoasă drept obiect de studiu, dovedind prin densitatea observaţiilor sale importanţa unei experienţe pozitive, reale pentru meditaţia concretă în filosofic. Autorul, lucrând oarecum pe un motiv anume, vede că materia este revelatoare de fiinţă, adică revelatoare a fiinţei omeneşti: „Simpla revelaţie a materiei (a obiectelor) extinde orizontul (copilului) până la limitele extreme ale fiinţei şi îl înzestrează totodată cu un ansamblu de *chei* pentru descifrarea fiinţei tuturor faptelor omeneşti”. Materia ne dă simţul unei profunzimi ascunse, ea ne angajează să demascam fiinţa superficială. Iar Jean-Paul Sartre demască tocmai materia vâscoasă. Fără îndoială, cercetările ce au loc în această direcţie ar putea fi multiplicate. De la smoală şi până la miere ar trebui să se facă – după un studiu de ansamblu asupra materiei vâscoase – studii particulare care ne-ar revela puterea de individuare a materiei. Smoala, de exemplu, rămâne o materie de constantă mânie, ea este o melancolie agresivă, o melancolie în sensul material al termenului. Şi va fi de ajuns să citim opera cizmarului Jacob Boehme pentru a recunoaşte că smoala este, în sensul lui Sartre, o *cheie* pentru întreaga operă.1

Dar putem, raportându-ne la tema materiei vâscoase, să surprindem o diferenţă între existenţialismul materiei reale şi o

Cf. Paul Éluard, *Le Livre ouvert*, II, p. 112: Miros de funingine tavan de smoală

Crepuscul al furiei.

yyj f anunţul şi reveriile voinţei doctrină a materiei imaginate. Pentru noi imaginaţia materială al pastei este esenţialmente lucrătoare. Materia vâscoasă nu este atunci decât o ofensă trecătoare, o încăierare a realului cu cel care munceşte, iar acesta este destul de dinamic pentru a fi sigur de victoria lui. Imaginaţia materială activistă nu este nici măcar atinsă de vertijul pe care îl semnalează Sartre. El scrie (p. 700) despre existenţa în materia vâscoasă: „Este o activitate moale, băloasă şi cu aspiraţie feminină1, ea trăieşte obscur sub degetele mele şi simt ca un fel de vertij, mă atrage în ea aşa cum m-ar putea atrage adâncul unei prăpăstii. Există un fel de fascinaţie tactilă a materiei vâscoase. Nu mai pot *opri* procesul de apropiere. El continuă”.

— El continuă, fără îndoială, dacă nu facem nimic, dacă trăim materia vâscoasă în propria-i existenţă! Dar totul se schimbă dacă o lucrăm. Mai întâi, când frământăm, dacă aluatul ni se lipeşte de degete, e de ajuns un pumn de făină ca să ne curăţăm mâna. Domesticim materia vâscoasă atacând-o indirect printr-o materie uscată. Suntem demiurgi în faţa covatei cu aluat. Controlăm devenirea materiilor.

În fond, lupta noastră împotriva materiei vâscoase nu poate fi descrisă prin puneri între paranteze. Doar vederea poate „pune între paranteze"; să închizi pleoapele, să laşi pe mâine cercetarea interiorului, pentru a te ocupa în primul rând de împrejurimi! Mâna muncitoare, mâna însufleţită de reveriile muncii se angajează în muncă. Ea va impune materiei lipicioase o devenire ai fermităţii, ea urmează schema temporală a acţiunilor care *impun* un progres. În fapt, ea *nu gândește decât strângând*, malaxând, fiind activă. Dacă nu este cea mai puternică, când începe să se enerveze pentru că e învinsă, împotmolită, năclăită, ea nu mai este o *mână*, ci un înveliş de piele oarecare. Ea poate atunci să *sufere* din cauza materiei vâscoase aşa cum ar suferi un nas, un obraz, un braţ. Nu mai este o putere care înnoadă, este ea însăşi deznodată. E foarte amuzant să constatăm că acela care se teme de o materie vâscoasă se *umple de ea peste tot*. Şi, bineînţeles.

Să mai adăugăm la dosarul materiei vâscoase şi această pagină din Thomas Hardy (*Les Forestiers*, trad. fr., p. 163), care defineşte rapid atitudinile feminine şi atitudinile masculine în faţa materiei vâscoase. Iată o poartă proaspăt vopsită pe care „se lipesc şi mor musculiţe". „Cum să deschizi această poartă? Bărbaţii procedau cu toţii la fel: împingeau poarta cu piciorul şi treceau. Femeile aveau atitudini diferite. În funcţie de temperamentul lor, această barieră lipicioasă era pentru ele o baricadă, un obiect de dezgust, o ameninţare, o capcană".

mâna pasivă nu mai imaginează nimic. Ea recade în „experienţa existenţialistă"; în contact cu materia vâscoasă, mâna poate atunci să aibă regresiuni, să cunoască masochismul ventuzelor, vertijurile

aneantizării. *Existenţa* este astfel, dar imaginaţia creatoare o vrea altminteri. Imaginaţia materială nu mai ţine în cele din urmă de o fenomenologie, ci, cum vom arăta cu multe alte prilejuri, de o dinamologie. Forţele încercate prin experienţă sunt luate de ea pentru ea, astfel încât imaginaţia este resimţită ca o dinamogenie. Dacă ar trebui cu orice preţ să trăiesc materia lipicioasă, eu însumi aş fi *lipicios*. Aş întinde – să mă ferească Dumnezeu! – capcane cu clei în pădurice, şi aş scoate ipocrit din fluier ciripit de pasăre.

Va fi de ajuns să recitim, din cartea lui Maurice Genevoix, *Raboliot*, paginile consacrate capcanelor cu clei de prins păsări pentru a trăi o ofensivitate detailată, minuţioasă, care dă măsura reactivităţii *existenţei umane* (pp. 138-139). Capcane cu clei, fluiere de momit păsări se desemnează în concordanţe care domină impresiile prime, existenţele de supunere la existenţi. Este, de altfel un bun exemplu pentru a distinge inconştientul masculin de inconştientul feminin; sau mai curând, manevrând ofensiv vâscosul, abandonăm straturile mai profunde ale inconştientului, şi anume *inconştientul-tipK* inconştientul esenţialmente feminin şi, cu cea mai moale dintre arme, urmăm excitaţiile deja conştiente ale ofensivităţii masculine. Intrăm în domeniul unei voinţe insidioase, dar deja tenace, care întoarce în folosul său forţele cele mai diverse. Fiinţa umană devine astfel un centru de ostilitate. Prodigioasă ei ofensivitate nu lasă nimic inactiv în universul forţelor. Dacă o forţă se revelează într-o substanţă, prima întrebare este atunci: *împotriva* cui, *împotriva* a ce poate ea acţiona? Vâscozitatea trăită de om caută un duşman. Nu-i vezi dinamismul dacă i te oferi ca victimă.

Dar nu în privinţa asta, bineînţeles, avem o experienţă, şi am prefera, dacă ar trebui să creionăm un univers lipicios, să amintim timpul dulceţurilor. Iată cireşele cu sâmburii scoşi umplând din belşug castroanele. Degetele sunt încă de pe acum uşor „lipicioase”, semn *plăcut* că fructele sunt bine coapte. Apoi sucul se limpezeşte în marele vas auriu. Polonicul e roz, viespile zumzăie jur-împrejur... Unui lene*ş* *car*t *vin*e aici, totul i se pare lipi*cios, ne*plăcut de lipicios; el crede că acea bucătărie în dezordine şi

1

Inconştientul cel mai profund este, fără îndoială, androgin, dar, credem noi, mai masiv feminin.

92

Pământul şi reveriile voinţei plină ochi e murdară, chiar în momentul când ea participă prin atâtea obiecte la estetica siropului. Dar ca să nu avem aerul că ne lăudăm cu talentul nostru de a face dulceţuri, să transcriem pur şi simplu o pagină de Josephine Johnson (*Noiembrie*, p. 122), care ne va situa în dinamica exactă. Tânăra femeie este în faţa plitei, încinsă în plină vară. Ea vede cum cireşele se transformă într-o materie de „un roşu frumos, viu şi siropos. Ea se zbuciuma în jurul cratiţelor, gustând din lichidul din care săreau stropi în toate părţile, striga către cireşele care se revărsau, turnând cu o mână parafina pe borcan, în timp ce cu cealaltă mesteca, şi trăgea pe nări mirosul puternic al sucului ars care se înnegrea pe plită acolo unde căzuse. Nu ştiu cum se explica asta, poate prin sănătatea ei, sau poate pur şi simplu printr-un surplus care nu putea fi stăpânit şi care iradia în exterior asemenea plitei încărcate cu cratiţe”. Simţim cum gospodina se află aici în centrul acţiunii sale, conştientă de forţa ei activă: materia vâscoasă, lipicioasă, cleioasă nu mai poate face nimic împotriva ei.

Atunci *fiinţa omenească* ni se revelează ca o *contra-fiinţa* a lucrurilor. Nu mai e vorba de a te situa *de partea lucrurilor*, ci de *a te lupta cu lucrurile*. Într-o dialectică a mizeriei şi a mâniei, împotriva mizeriei de a fi prins într-o materie lipicioasă, se trezeşte mânia care eliberează. Un pasaj din Jacob Boehme ne spune această voinţă omenească de a doua poziţie, această voin-ţă-răspuns care constituie *contra-fiinţa*: „Dacă voinţa există în tenebroasa nelinişte, ea îşi alcătuieşte din nou o a doua voinţă de a-şi lua zborul în afara neliniştii şi de a zămisli lumina; şi această a doua voinţă este baza afectivă de pe care se înalţă gândurile de a nu rămâne în această nelinişte”.

Printr-un circuit rapid, *fiinţa* smoalei este înlocuită prin *contra-fiinţa* mâinii. Uman caracterizată, smoala este atunci voinţa de „a ieşi din starea vâscoasă”. În psihanaliza prin muncă, voinţa îşi face o

armă din ceea ce era ofensa naturală a substanţei. Strânsă în mănuşa cizmarului, din lipicioasă acea materie devine lipici. Firul uns cu ea începe să scârţâie. Ea devine astrin-genţă ofensivă, subtilă acţiune împotriva umezelii, putere nouă impusă materiei lemnoase. O dată mai mult, muncitorul a domesticit substanţa. Iată lecţia lui Jacob Boehme, cizmarul „sfărâmător de smoală". Această lecţie îi este atât de limpede încât face din ea sursa celor mai nobile comparaţii ale sale. O întreagă viaţă se însufleţeşte prin stăpânirea unei substanţe de către mână. Când mâna „sfărâmă astfel tenebrele, privirea ascuţită se contemplă pe sine în cele mai mari delicii, în afara tenebrelor şi în as

cuţimea voinţei". Nu vom înţelege asemenea texte dacă nu plecăm de la *imaginea materială* a unei substanţe tenebroase, a unei substanţe care materializează *grosimea* tenebrelor. Va trebui să trecem *de la imaginaţia materiei la imaginaţia forţei* şi să dominăm *grosimea lipicioasă*. Întunericul, grosimea, lipiciosul, iată trei instanţe substanţiale etajate pe care imaginea trebuie să le străbată. De îndată ce materia lipicioasă a fost învinsă, grosimea şi întunericul sunt automat dominate.

Să observăm într-adevăr că, pentru cel care munceşte, vâscozitatea nu caracterizează decât un *timp* al muncii. El ştie că această vâscozitate e trecătoare, că el o va învinge. Ea nu poate absorbi o existenţă într-un incident, într-un accident. Există, de altfel, substanţe-timp care modifică temporalitatea unei substanţe date. De exemplu, în perioada când *drojdia de bere* era o imagine materială fundamentală, se credea că una dintre funcţiile sale era tocmai aceea de a lupta împotriva vâscozităţii aluatului.1 Drojdia de bere părea a fi aşadar auxiliarul celui care munceşte. Dacă într-o zi de iarnă aluatul *nu creşte*, cel care îl frământă şi îl coace îşi va făgădui sieşi că va avea mai mare grijă de drojdia de bere, că o va păstra în viaţa-i călduţă, sub o învelitoare de lină. Şi cât de încrezătoare este mâna când îşi imaginează că are, în drojdia de bere, un prieten *împotriva* vâscozităţii! Prin acţiunea drojdiei de bere, toate fibrele vâscozităţii vor fi curând

destinse. Ceea ce face ca vâscozitatea să presupună fibre facilitează şi înfrângerea vâscozităţii, căci firele sunt rupte cu uşurinţă.

Nu trebuie niciodată să pierdem din vedere faptul că reveriile substanţialiste sunt totdeauna convergenţe de funcţii, sume de valori utile. Drojdia de bere pusă în aluat ajută la digestie. Această digestie este o coacere. Drojdia de bere care fermentează începe o coacere. Blaise de Vigenere o spune foarte limpede (*Tratat despre foc* şi despre *sare*, 1618, p. 211): „Drojdia de bere ce se adaugă la aluat îl face să se coacă dinăuntru”.

Pentru un medic de la sfârşitul secolului al XVII-lea (Duncan, *loc cât.*, partea a doua, 1687, p. 34), care îşi înalţă vederile medicale până la un nivel cosmic, Nilul se revarsă pentru că fermentarea mâlului pe care îl cară cu el îi „umflă” apele. Tot astfel, în momentul mareei, oceanul se află ca sub acţiunea drojdiei de bere. Marea are febră, iar fermentarea acelei drojdii de bere aruncă pe malurile ei toate impurităţile pe care le conţine.

Cf. Duncan, *La Chyrnie naturelle ou l'Explication chymique et mécanique de la Nourriture de 1” Animal,* 1682, p. 47.

Această imagine materială a drojdiei de bere marine există ca „fosilă” într-o observaţie făcută de Walter Scotţ. Citim în *Anticarul* (trad. fr., p. 118) că a doua zi după o furtună „vântul ridica încă valurile aşa cum drojdia de bere face să crească aluatul”. Dacă scoatem din această observaţie reveriile *materiale*, nu mai putem vedea cum, într-o lume de mişcări şi de forme, ea mai poate fi legitimată.

Iată, fără îndoială, multe idei false, iar drojdia de bere este cunoscută acum dintr-o perspectivă ştiinţifică foarte diferită. Dar ideile îndreptate nu schimbă valoarea imaginilor. Energetica imaginară a muncii uneşte puternic materia cu cel care o munceşte. Existenţa vâscoasă a aluatului nu mai este decât un punct de plecare, o excitaţie pentru o existenţă dominată. Această existentă a vâscozităţii dominate şi traduse în imperialismul energetic al subiectului este un nou exemplu de supraexistenţialism. Acest supraexistenţialism este cu atât

mai instructiv, cu cât el domină o existentă de valoare infimă, contrazicând primele date ale unei existenţe nemijlocite. El situează fiinţa în reacţia sa, atât împotriva atacului extern cât şi a celui intern.

O dată studiate posibilităţile substanţei prelucrate, vâscozitatea nu mai apare ca o capcană pentru omul trândav. În primul ei aspect, ea este o materie care enervează o mână ce nu vrea să facă nimic, vrea să rămână curată, albă, disponibilă pentru un filosof care ar crede că universul se află în totală dezordine dacă degetul lui mic nu alunecă bine, nu alunecă „liber”, pe paaina albă.

V

Dacă depăşim acum imaginile şi valorile musculare pentru a ajunge la imagini atinse de o intimitate, precum imaginile alimentare, jocul valorilor devine mai evident. Există din abundentă imagini care laudă sau blamează elementele vâscoase.

De exemplu, în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, se duce o mare luptă împotriva alimentelor mucilaginoase, împotriva componentelor mucilaginoase mai mult sau mai puţin ipotetice ale stomacului, ale intestinelor şi ale plămânilor. Sunt lăudate plantele care pot „tăia” asemenea componente mucilaginoase. Etmuller spune că hreniţa este „foarte bună pentru stomac deoa *Materiile moliciunii*

95

rece taie şi împarte pituita vâscoasă de pe pereţii stomacului”. De asemenea, Geoffroy spune, în a sa *Materie medicală*, că florile de hamei „atenuează vâscozitatea groasă şi făinoasă a berii şi o fac să curgă pe căile urinare”. După Geoffroy, berea ne îmbată din cauza hameiului pe care-l conţine. Atenuând vâscozitatea berii, hameiul oferă mobilitate spiritelor care îmbată.1 Pentru că nicio experienţă nu poate legitima asemenea afirmaţii, trebuie să vedem în ele efectul a ceea ce vom numi *convingeri prin imagini*. Ca germene, aceste *convingeri prin imagini* au o imagine valorizată sau anti-valorizată.

Într-adevăr, de îndată ce vâscozitatea face obiectul unei judecăţi de valoare, deci a unei judecăţi cu înverşunare disputată, putem fi siguri că vom găsi judecăţi medicale care se opun judecăţilor peiorative. Câţi medici nu au căutat, în secolele al XVII-lea şi al

XVIII-lea, să *lege* umorile, să *înmoaie* organele. Fagon, cuprins de un fel de beţie a emolientului, folosea în mod constant spanac fiert pentru supa de viţel. Şi bea hidromel! Un alt medic laudă astfel vâscozitatea, onctuozitatea organelor, garanţie a forţei lor, a rezistentei lor la foame: „Vâscozitatea umorilor, care este încă şi mai capabilă să reţină părticelele ce tind să-şi ia zborul, poate, fără îndoială, să contribuie la prelungirea postului. Căci, asemenea unei lumânări de ceară, care, avându-şi părţile mai bine legate între ele, durează mai mult decât o lumânare de seu, tot astfel umezeala care întreţine căldura naturală durează cu atât mai mult cu cât este mai onctuoasă; iată de ce copacii răşinoşi durează mai mult decât ceilalţi. De aici vine şi faptul că şerpii, a căror carne şi ale căror umori sunt foarte vâscoase, îşi petrec iarna în găurile lor, fără să mănânce” (Duncan, I, p. 13). Astfel materia vâscoasă este un rezervor cu spirite vitale. Citind asemenea pagini simţi că nu mai este vorba de un vertij al vâscozităţii, ci de un blând magnetism al vâscozităţii. Materiile onctuoase atrag către ele şi păstrează bogăţiile alimentare, *preţioasa* umezeală radicală. În a sa *Analiză a soiurilor de grâu*, Sage scrie (p. 5): „Dacă substanţa glutinoasă este scurtă şi nu

Pentru un autor de la sfârşitul secolului al XVII-lea, femeile măritate se simt mai bine decât fetele tinere pentru că sământa masculină le ajută sângele să fermenteze. Sământa masculină, spune autorul, joacă acelaşi rol ca şi hameiul în fermentarea orzului. Hameiul, substanţa valorizată, dă o bere viguroasă. De îndată ce valorizăm o substanţă, suntem înclinaţi să facem din ea obiectul unei valorizări generale. În epoca noastră, când berea e fabricată cu mijloace industriale, am pierdut simţul importantei hameiului.

Pământul şi reveriile voinţei are elasticitate, grâul este de calitate mediocră”. S-ar părea că această vâscozitate este o legătură care uneşte regnurile, ea fiind desemnată drept „vegeto-animală”.

Între vâscozitatea sistematic ostilă şi vâscozitatea sistematic favorabilă, există o valoare intermediară foarte oportunistă. Astfel, pentru Louis Lemery (*Tratat despre alimente*, p. 432): „Stridia conţine părţi vâscoase şi lipicioase care, ajungând la creier, excită uneori

somnul, fixând întrucâtva mişcarea spiritelor animale. Ea este şi cam greu de digerat din cauza acestor părţi pe care le cuprinde".

Adeseori s-a observat că verbul latinesc *esse* însemna atât a *fi* cât şi *a mânca*. Şi cum limba germană îngăduie acelaşi joc de cuvinte, un scriitor german a legat între ele cele două sensuri: „Der Mensch *ist*, was *ei iszt*: Omul este ceea ce el mănâncă. Ceea ce e bun şi ceea ce e rău nu mai sunt desemnate prin primul lor indiciu, prin gust. O altă instanţă, care depăşeşte instanţa sensibilă, marchează mai puternic valorile. Coeficientul celei mai mari existenţe, existenta alimentului, poate chiar să fie atât de decisiv, încât barierele sensibile sunt ineficace. E de ajuns să ne convingem citând maxima: ce-i amar pentru gură e bun pentru trup, şi înghiţim orice. A înghiţi: nu-i oare asta cu adevărat tranzacţia care face să treacă în-sinele în pentru sine? Dar vom regăsi aceste mistere ale profunzimii fiinţei când vom studia, în viitoarea noastră lucrare, complexul lui Iona.

VI

Ar mai fi de luat în considerare, alături de valorile legate de existenţialismul mâinii şi de existenţialismul – deja metaforic – al stomacului, un ansamblu de valori indirecte care realizează o dominare intelectuală a vâscozităţii. Am duce astfel existenţialismul departe de reveriile sensibile. El ar putea atunci coloniza domenii foarte îndepărtate de imperiul lui de *primă* existenţă. Să ne gândim numai la „răşina înţelepţilor", atât de frecvent evocată de alchimişti. Vom avea atunci de măsurat extinderea imaginară a virtuţilor adezive. Răşina, guma arabică au fost folosite pentru a prinde calităţile trecătoare pe însuşi fondul substanţelor. Dar de

1

Schwindler, *Das Magische Geitesleben*, p. 344.

Îndată ce vrem să fixăm virtuţi pe materia metalică, răşina, smoala sau guma arabică sunt ineficace. Vine atunci ceasul metaforelor şi al viselor. Vâscozitatea devine un simbol, o forţă legendară, un principiu de unire, o putere onirică. Vâscozitatea este atunci

compenetraţie, de unde şi această maximă: *Matrimonifica gummi cum gummi vero matrimoniaK*

Să cununi guma arabică cu guma arabică, iată o mică problemă de *existenţialism compus* în domeniul căreia se vor putea exersa – şi vor putea polemiza – psihanaliştii de toate tendinţele, incluzându-i aici şi pe psihanaliştii existenţialişti. Prin faptul că imaginea postulează un fel de vâscozitate în sine, o vâscozitate care se prinde în propria-i capcană, o vâscozitate care se cunună cu sine, toate vicleniile vâscozităţii de primă existenţă sunt dejucate. Pentru un alchimist care posedă în sfârşit „cleiul lumii” există o voinţă de putere care depăşeşte domesticirea cleiurilor obişnuite. „Aurul vâscos” care este guma arabică „roşie” e un principiu de viaţă spirituală şi fizică. O dată mai mult, metaforele înlocuiesc realitatea. O dată mai mult, imaginile cosmice răstoarnă perspectiva introvertirilor celor mai elementare şi îl eliberează pe visător.

VII

E. Dupreel a subliniat pe bună dreptate că *precaritatea* era una dintre caracteristicile fundamentale ale *valorilor*. În lumea imaginilor, această precaritate apare ca o sensibilizare a bunului-gust şi a prostului gust. Orice *valoare literară* poate fi atunci refuzată de un cenzor „delicat”, cu strâmbături de dezgust. În sens invers, aceeaşi valoare poate fi dispreţuită de un realist care desfiinţează imaginile „insipide”. Ar fi amuzant, de exemplu, să studiem toate citatele prin care „delicatul” Sainte-Beuve îl acuză pe Victor Hugo de „grosolănie” literară şi chiar psihologică. Adeseori documentul literar ales de critic este totuşi de o mare vigoare imaginară. Există şi un umor al „gustului îndoielnic”, de care ar trebui să ţinem seama. Între glumă, pitoresc şi sinceritate există asemenea schimburi, încât o diviziune dogmatică a bunului-gust şi a prostului gust nu poate duce decât la atitudini

Cf. C.G. Jung. *Psychologie und Ălchemie*, p. 225.

 dinainte învăţate, la stereotipii. Imaginaţia nu are ce să facă ci bunul-gust, care nu-i decât o cenzură.

Ne vom lepăda şi mai bine de asemenea cenzuri dacă vor

înţelege că orice *valoare* se învecinează cu propria-i *antivaloare* şi că există suflete care nu pot concepe o valoare în afara polemicii imaginilor care o atacă. Să dăm un exemplu de acest *duel al valorilor*, de această *valorizare duală*. Îl luăm din *Visul* de Strindberg (trad. fr., p. 6):

„AGNES: Spune-mi, de ce florile vin din noroi?

— VITRIER: Florile urăsc tot ce-i murdar, şi de aceea se grăbesc să se înalţe către lumină spre a înflori...” 1

Dacă socotim că dialectica putrefacţiei şi a zămislirii a fost teza centrală a botanicii timp de nenumărate secole, înţelegem că antiteza florii şi a gunoiului este foarte activă, atât în domeniul imaginilor cât şi în domeniul ideilor. De fapt este dovada că noi ajungem la nişte *imagini primordiale*. Floarea este fără îndoială o imagine princeps, dar această imagine este dinamizată pentru cel care a scormonit cu mâna pământul din care ea se naşte. Dacă dăm şi noi un ajutor la misterioasa lucrare ce are loc în pământurile negre, înţelegem mai bine reveria voinţei grădinăreşti, care este legată de actul înfloririi, de actul înmiresmării, de producerea luminii crinului din noroiul întunecat.

La începutul noului anotimp, cu arta-i supremă de a trăi i imaginile fundamentale ascunzându-le totodată pe jumătate, Rilke scrie:

Schwarz sind dies Straucher. Doch Haufen von Diinger Lagern als satteres Schwartz în den Aun. Jede Stunde, die hingent, wird jiinger.

Negre-s tufişurile. Dar grămezi de gunoaie
Sunt răspândite, întunecime şi mai întunecată, pe pajişti.
Fiecare ceas care trece devine mai tânăr.
(Rilke, *Sonete către Orfeu*, I, XXV, trad. fr. Angelloz, p. 243)

Negrul pare hrănit de noroi; el *activează* o viaţă vegetală întinerită care iese dintr-un noroi saturat de murdării de tot felul.

În poetica lui Strindberg, această dialectică a florii care sublimează noroiul corespunde dinamicii profunde a poetului chinuit

Paul Claudel scrie despre *Nenufarii* lui Claude Monet: „Minunea

ivită din noroi! *Mira Iuţi*...” (Conv*ersations dans le* L*pir-et-Che*r, *p.* 95).

Întruna de infernul excremenţial. Nu trebuie, aşadar, să ne mirăm că această dialectică acţionează la nivel cosmic. Cerul este o mare floare care iese din abisuri noroioase. Iată încă un dialog din *Visul* (trad. fr., p. 52):

ŞEFUL: E un poet care îşi aduce baia de noroi! POETUL (cu *privirea înălţată spre cer, ducându-şi baia de noroi*). OFIŢERUL: Ar trebui să facă băi de lumină şi de aer proaspăt. ŞEFUL: Nu, el stă totdeauna deasupra norilor, aşa că are nostalgia noroiului.

Şi toată drama se dezvoltă angajându-se într-un simbolism al înaltului şi al josului, al metaforic înaltului şi metaforic josului. Abisul este o materie în care te împotmoleşti. Abisul este o materie murdară. Agnes exclamă: „Ideile mele nu mai zboară; lut pe aripi, pământ sub picioare, şi eu însămi... Mă în fund, mă în fund... Ajută-mă, Tată ceresc” (p. 86). Dar cum ar putea fi auzită această rugăciune plină de deznădejde? Cum ar putea fiul ţarinii să găsească acele cuvinte îndeajuns de pure, de limpezi, de uşoare spre a se ridica de pe pământ?

Cine va vrea să studieze mai îndeaproape această *dramaturgie a elementelor* va înţelege rivalităţile care fac ca un destin să fie viu chiar în imaginile care strigă nefericirea... Imaginile se opun între ele cu patimi pe de-a-ntregul omeneşti. Exprimându-se prin imagini materiale, prin imagini terestre, s-ar părea că suferinţele omeneşti devin mai grele, mai negre, mai dure, mai tulburi, pe scurt, mai reale. Realismul terestru este atunci o supraîncărcătură. Noroiul în poetica lui Strindberg este o suprami-zerie.

VIII

Voinţa de a scormoni pământul capătă pe dată o nouă componentă, se angajează pe dată într-o nouă dualitate de valorizare dacă pământul este noroios. Apare atunci voinţa de a se tăvăli în noroi, o voinţă care va activa valori profund materialiste. Lanza del Vasto (*Pelerinaj la izvoare*, trad. fr., p. 76) arată forţa acestei ciudate componente raportându-se la întruchiparea lui Vișṇu într-un mistreţ:

„Pentru a. te împlini în materie, trebuie să te înfunzi în ea şi până în adâncul adâncului.

Şi Dumnezeu nu putea alege pentru asemenea înfundare o mai bună unealtă decât pâlnia unui rât.

Nicio fiinţă din lume nu-şi poate înfunda mai bine trupul decât porcul. Niciuna nu are o asemenea înverşunată lăcomie, 5 niciuna, grohăind şi tot scotocind, nu are o asemenea foame de a se înfunda tot mai mult”.

Acest pasaj nu ne dă oare o bună descriere a extravertirii voracităţii? Se pare că imaginile funcţionează aici în cele două sensuri: fiinţa vrea să se înfunde în noroi şi ea vrea totodată să se înfunde „în propriul ei trup”.

Textul continuă astfel: „Bagă-ţi pretutindeni, o, porcule, teşitura nasului şi trudeşte din fălci: tot mai jos, tot mai adânc se ascund rădăcina substanţială şi trufa esenţei.

Or, pe vremea când apele primordiale îşi întindeau peste lume nesfârşirea, mistreţul lui Vișṇu a coborât în ele până la jumătatea trupului1”.

Este foarte interesant să comparăm acest imn adus noroiului primordial cu paginile din acelaşi autor în care el ne spune că noroiul e făcut din tot ceea ce este uzat. În *Dialogul prieteniei*, Luc Dietrich şi Lanza del Vasto scriu (trad. fr., p. 12): „Ce-i noroiul? Un amestec din tot ceea ce este părăsit, un amestec de călduţ şi umed, de tot ce a avut o formă şi a pierdut-o, tristeţea fadă a indiferenţei”.

Am putea deci să scriem fabula: noroiul de la oraş şi noroiul de la ţară. Am înţelege atunci că a face *o expunere lineară* a unei valorizări înseamnă a pierde din vedere funcţiile polemice] ale imaginaţiei. Imaginaţia este însufleţită, în favoarea imaginilor ei, de un prozelitism fără margini. Imaginaţia literară, mai ales, 1 trăieşte tocmai din necesitatea de a convinge.

1 Un suflet mai sec doreşte nisipul. În noile *Dialogues des amateurs sur les Choses du Temps*, 1907-1910, Remy de Gourmont scrie (p. 153): „Nisipul, nisipul... capăt gustul nisipului.

— Nu-i aşa? Te poţi tăvăli în el.

— Când e vorba de nisip, cel mai frumos lucru este sterilitatea lui… Ştiu ce conţine pământul, dar nu ştiam ce conţine nisipul: nimicul…”

Iată o „neantizare” *avânt la lettre*. Pentru Remy de Gourmont, *nisipul* este m şi mai mare măsură *nimicul* decât e noroiul.

În nisip, el a văzut intuiţiile morţii uscate (p. 155): „Capul şi trupul meu şi-au scobit un pat în nisip, şi eu mă simt mai bine decât o mumie de pisică sacră în desertul Libiei. Nu mă clintesc”.

Materiile moliciunii.101

Adeseori imaginaţia pledează cauze pierdute. Chaptal citează şi el un chimist de la sfârşitul secolului al l XVIII-lea care nu se poate hotărî să creadă că noroiul de la oraş nu este nimic, nu slujeşte la nimic. El „bănuieşte că noroiul negru ce se află sub caldarâmul din Paris este plombagină alcătuită pe cale umedă”. „A bănui existenţa unei valori”, iată un mod de a imagina care, dacă îl vom studia cât de cât, ne va lumina asupra raporturilor dintre inteligenţă şi imaginaţie. Şi inteligenţa ar vrea să se intereseze nu numai de fapte, ci şi de valori. Chimia în primele ei forme a fost tulburată de imaginaţia valorilor. În câte cazuri nu devalorizăm pentru a valoriza! Cardan, care nu are prea mare încredere în alchimişti, scrie (*Cărţile lui Hierome Cardanus*, trad. fr. 1556, p. 125): „Dacă argintul trebuie să fie schimbat în aur, trebuie ca mai întâi să fie schimbat în noroi prin mijlocirea apei tari, apoi *noroiul de argint* se poate schimba în aur”. Se va putea susţine că *noroiul de argint desemnează* un precipitat chimic. Istoricii ştiinţelor nu se ocupă decât cu funcţiile de semnificare ale limbajului. Dar citind cu atenţie textul, ne dăm seama că această convingere a lui Cardan nu este străină de un onirism al valorilor. Această convingere se formează în însăşi drama valorizării: trebuie să rişti argintul ca să câştigi aurul, trebuie să pierzi ca să câştigi, trebuie să transformi argintul solid în noroi de argint pentru a avea şansa de a face să ţâşnească din valoarea diminuată elanul care va da valoarea materială supremă a aurului. Vom vedea întruna cum imaginaţia materială se însufleţeşte prin acest ritm al valorilor.

Dar, bineînţeles, vom găsi adevăratul jet de valorizare în

entuziasm. Să amintim paginile din *Muntele* de Michelet, pe care le-am studiat în *Apa și visele*. Michelet își va regăsi sănătatea primordială la băile de noroi din Acqui. Este cu adevărat o întoarcere la mamă; o supunere încrezătoare în fața puterilor materiale ale pământului matern. Toți marii visători tereștri iubesc astfel pământul, venerând argila ca pe o materie a ființei. Și Blake vorbește despre argila maternă: „The matron Clay”. Henry Thoreau spune și el (*Nesupunerea*, trad. fr., p. 222):, – „Pătrund într-o mlaștină ca într-un loc sacru... acolo este forța, măduva Naturii”. El ne propune să venerăm „noroiul ruginii cu sângele atâtor mlaștini” (p. 224).

Cu câtă bucurie plină de certitudine, cu câtă indiscutabilă bucurie ar fi primit Michelet această ciudată informație de la un savant contemporan: băile de noroi ar păstra încă, ne spune Doc

torul Heinz Graupner[1], hormonii polenului antediluvian! Să fii astfel vindecat de florile de altă dată, reînsuflețit de primăverile dispărute, iată, cel puțin prin eficacitatea viselor, un mare adevăr.

De îndată ce acceptăm aceste imagini de valorizare ambivalență, nenumărate notații mărunte, pierdute prin tot felul de texte sincere, capătă viață. Când mergem cu picioarele goale printr-un noroi primitiv, printr-un noroi natural, restabilim contacte primitive, contacte naturale. Astfel, Fernand Lequenne a cunoscut acele mici golfuri liniștite de pe malul vreunui râu, acele cotloane imobile unde, în noroi, crește stuful: „le place pământul nesigur, mișcător, ultima carne terestră, și simt sub picioarele mele goale rizomurile lor noduroase ca niște mușchi care se umflă în această carne”. Cum poți spune mai bine că pământul este o carne și că el răspunde cu fiecare mușchi al său ființei umane care asociază vieții sale proprii natura. Kim din cartea lui Rudyard Kipling regăsește pământul natal, bucurându-se, cu degetele de la picioare răsfirate, de noroiul de pe drum. „Kim suspina după fiecare mângâiere a noroiului moale care-i țâșnea printre degetele de la picioare, și totodată îi lăsa gura apă când își închipuia mâncăruri cu carne de oaie, îndelung dichisite...” (trad. fr.

Mercure, p. 169). Urmează şi alte bucate alese care explică de ce îi „lăsa gura apă”. Dar faptul că textul merge atât de repede de la mângâierea noroiului pe degetul de la picior la meniul unei mese îmbelşugate îl va face cu siguranţă pe un psiholog al inconştientului dornic să-l aprofundeze.

Am putea acumula la nesfârşit texte în care valorile se contrazic spunând ce e bun şi ce e rău în nămol, în noroi, într-un pământ moale şi negru. De îndată ce pământul se întăreşte, el este mai puţin apt pentru acest joc al valorilor. Suntem obligaţi să fim de acord că prin pământul moale atingem un punct sensibil al imaginaţiei materiei. Experienţa căpătată în legătură cu el ne trimite la experienţe intime, la reverii refulate. Ea pune în joc *valori străvechi*, valori care sunt tot atât de străvechi pentru individul uman, cât şi pentru specia umană. Asemenea valori de două ori străvechi sunt mai puţin numeroase decât credem. Filosofii abuzează adeseori de paralelismul dintre dezvoltarea individului şi dezvoltarea speciei. Dezvoltarea *conştientă* nu ascultă de acest paralelism. Cu atât mai preţioase sunt imaginile care ne fac să descoperim un trecut dispărut. Ele ne permit să trăim o sublimare normală, o sublimare salutară, dar numai dacă sunt tratate de un visător incontestabil.

p. 71.

Heinz Graupner, *Hormones et Vitamines*. *Elixirs de Vie*, trad. fr.

CAPITOLUL VI

Lirismul dinamic al fierarului

„Creierul meu pare că bate în metalul solid: creierul meu de oţel este astfel făcut încât nu are nevoie de nicio cască în această bătălie pe care o ritmează precum un ciocan creierul meu”.

(MELVILLE, *Moby Dick*, trad. fr., p. 155) I

Cea mai mare cucerire morală pe care a făcut-o vreodată omul este ciocanul. Prin ciocan, violenta care distruge este transformată în putere creatoare. De la ghioaga care ucide la unealta care făureşte parcurgem întreg traseul de la instincte la cea mai înaltă moralitate. Ghioaga şi unealta care făureşte alcătuiesc un dublet al răului şi al binelui. Toate durităţile vârstei de fier nu trebuie să ne facă să uităm că

vârsta de fier este *vârsta fierarului*, timpul masculinei bucurii a celui care făureşte. Iată ciocanul uriaş cu mâner foarte lung – un mâner pe care-l ţii cu amândouă mâinile, lovind cu el din răsputeri: mai întâi, piatra strânsă în pumn a accentuat răutatea umană, ea a fost prima armă. Piatra căreia i s-a pus un mâner nu a făcut decât să continue violenta braţului, ea este un pumn la capătul unui antebraţ. Dar vine o zi când omul se slujeşte de un ciocan de piatră pentru a tăia alte pietre, gândurile *indirecte*, nesfârşitele gânduri indirecte se nasc în creierul uman, inteligenţa şi curajul formulează, împreună, un viitor plin de energie. Munca – munca împotriva lucrurilor – este pe dată o virtute.

Odată cu ciocanul se naşte o *artă a loviturii*, *o îndemânare a tortelor rapide*, o conştiinţă a voinţei exacte. Sigură de utila ei putere, forţa fierarului este voioasă. Un fierar rău la suflet este cea mai gravă regresiune.

Se pare că această afirmaţie născută dintr-o naivă imaginaţie a forţei este contestată de anumite mituri. Dacă parcurgem, de exemplu, lucrarea lui G.-B. Depping şi a lui Francisque Michel despre *Veland fierarul* (1833), vom vedea adeseori fierari îndemânatici şi care înşală, făurind arme răzbunătoare. Adeseori – i se refuză frumuseţea forţei lor: sunt înfăţişaţi ca fiind negri şi

şchiopi, înconjuraţi de gnomi cu chipuri pocite, care-i ajută.1 Dar acest tablou al *fierăriei rele* apare mai ales când fierarul este pus într-o relaţie de rivalitate cu alte fiinţe puternice: fierarul îl înşală pe un rege. În studiile noastre asupra unor reverii mai naive, mai *naturale*, putem lăsa deoparte provizoriu acest aspect. Trebuie să încercăm să descriem reveriile muncii pozitive, reverii care sunt la baza psihologiei creaţiei. Dar ca să arătămcă nu uităm ambivalenţa sentimentului de putere, înainte de a ajunge la partea pozitivă a muncii noastre, vom da un exemplu luat nu din mituri, ci din literatură, un exemplu de *infantilism al ciocanului*. Acest caz exagerat al unei regresiuni către ciocanul distrugător ne va putea sluji la a ironiza puţin câteva imagini facile de transmutări violente, de transmutări cu lovituri de ciocan. Vom aduce astfel o modestă

contribuţie la capitolul în care Charles Lalo expune psihologia „supraomului inactiv” (Lalo, *Economia pasiunilor*: *Nietzsche*, ed. Vrin, p. 193).

II

Vom lua acest exemplu de infantilism al ciocanului din *Anton Reiser*, o voluminoasă carte pe cât de ciudată, pe atât de sinceră, scrisă de Moritz (trad. fr. p. 198). În acest punct al povestirii, eroul cărţii este un adolescent de vreo cincisprezece – şaisprezece ani. El îşi ocupă zilele pustii zdrobind cu lovituri de ciocan „armate” de sâmburi de cireşe. Dar în acest caz ciocanul lui Anton Reiser nu este ghioaga lui Charles Martel, sau ciocanul lui Atila? în ceea ce face el nu există nimic comun cu jocul unui copil pe care curiozitatea îl îndeamnă să-şi distrugă jucăriile, să spargă un capac. În cazul său ciocanul a redevenit o simplă ghioagă. Unealta a regresat, devenind o armă, fiind redată oarbei voinţe de a distruge. Moritz, romancierul ciocanului, descoperă bucuriile rele ale voinţei de putere negativistă. Pagina în care el descrie lupta cu sâmburii de cireşe se termină astfel: „Cu asta se îndeletnicea adeseori câte o jumătate din zi, iar mânia lui neputincioasă şi copilărească împotriva destinului care îl zdrobea

1 Pe vremea mitologiei intelectualiste, Louis Menard scrie cu deplină linişte: Vulcan este înfăţişat ca fiind şchiop „pentru că flacăra nu are niciodată linii drepte”.

L

Îşi crea, astfel, o lume pe care putea din nou să o distrugă după bunul lui plac”.

Această Anschauung a mâniei distrugătoare este trăită cu o siguranţă divină. Visătorul, ca şi zeul Marte, susţine o armată, apoi o alta; ciocanul lui cade rând pe rând peste şirurile de sâmburi inamici, tot atât de neaşteptat ca şi un destin absurd. Ciocanul posedă aici atotputernicia actului unic, a deciziei peremptorii. Ne-am înşela dacă l-am compara cu ciocanul care trebuie să săvârşească o muncă îndelungată. Chiar şi ciocanul cantonierului – ce presupune un gest

atât de sărac – trebuie să se ferească de un prea mult şi de un prea puţin. Această muncă monotonă are nevoie de *îndemânare*: trebuie să spargi fără să zdrobeşti şi să te bucuri cu fineţe, ca un adevărat artist, de mica lovitură netă. În faţa acestei spărturi, atât de bine delimitată, visezi, în felul în care o face Éluard: „Eşti ca o piatră pe care cineva o sparge pentru a avea două pietre mai frumoase decât mama lor moartă” 1. Cu Moritz, dimpotrivă, suntem martorii violenţei puerile, *ai violentei instantanee*.

La modul general, *orice cosmogonie instantanee* poartă marca unui infantilism. Orice cosmogonie instantanee este inversul reveriilor muncii. Din acest punct de vedere, cazul lui Anton Reiser ar merita un studiu cu atât mai minuţios, cu cât acest roman este, în multe privinţe, o autobiografie a lui Moritz. După o tinereţe orgolioasă şi plină de umilinţe, Anton Reiser scrie, înainte de a împlini douăzeci de ani, un poem despre *Creaţie* (p. 429). Şi, ca atâţia alţii, e preocupat mai întâi de descrierea haosului. Simptomatic subiect! Cum să descrii un haos fără să fii cuprins de *voinţa de a distruge*? Se pare că nu există haos placid şi că poetul vrea totdeauna, cu-ciocanul în mână, să-l spargă în bucăţi, să-i zdrobească materia. În mod inconştient, poetul descrie haosul ca pe o *lume distrusă*, ca pe o lume „pe care propria-i mânie o distruge până la capăt.2 Observaţi cu câtă asprime vorbeşte poetul despre forţele care se învârtejesc în adâncuri! Ce furtuni cu mare vuiet vede el în abisuri! El descrie haosul cu un condei crispat, scrâşnind din dinţi: „Die Wasserwogen krummten sich und klagten unter dem heuleuden Windstoss”, scrie tânărul

} Paul Eu ard. *Donner a voir*, p. 45.

Descrierile haosului ar verifica uşor principiul lui Ballanche despre 0 – identitate a cosmologiilor” (*Oeuvres*. vol. III, p. 41). Cât priveşte haosul, nu-i greu de stabilit omologii între haosul focului şi haosul apelor, între CIJ – ptor şi torent.

Anton Reiser. Nu trebuie să traducem aceste strigăte guturale pentru a nu le îndulci furia. Toţi poeţii fac la fel: ei sfărâmă verbul pe consoane dure, ei sparg cuvintele cu o serie de ic, ei ritmează, ciocănindu-le parcă, silabele, multiplicând aliteraţiile loviturilor de ciocan. Pe scurt, ei spun mânia unui zeu cu mijloacele expresive ale mâniei unui copil.

III

Cât de viu şi de sonor este, prin comparaţie, ciocanul care munceşte al fierarului! în loc să se repete întruna de mânie turbată, el tresaltă. Uneori, pentru a-şi deprinde şi mâna şi urechea, fierarul loveşte cu ciocanul în gol pe nicovală; îşi începe ziua de lucru prin câteva arpegii ale forţei sale profunde. Ciocanul dansează şi cântă înainte de a se înălţa. Lovitura mată e dată după acest tunet sonor. Un fierar care nu are de lucru, dintr-o povestire de Henri Bosco (*Grădina lui Hyacinthe*, p. 55), loveşte cu ciocanul în nicovală doar aşa, pentru plăcerea lui: „În fiecare dimineaţă lovesc puţin cu ciocanul; nicovala răspunde cu voioşie, înveselind ţinutul pentru întreaga zi”. Ah! cine ne va spune oare toate cântecele nicovalei, începând cu acela al nicovalei din lemn de ulm a cizmarului, pe care se face pielea tare şi sonoră, şi până la nicovala cu două coarne atât de zgomotoasă a tinichigiului! Nicovala! *L'enclume*! Unul dintre cele mai frumoase cuvinte ale limbii franceze. Deşi sună înăbuşit, acest cuvânt răsună întruna, fără oprire.

Cântecele nicovalei şi ale ciocanului au dat naştere la nenumărate cântece populare. Ele înveselesc satul tăcut şi îl dezvăluie de departe, ca şi clopotele: „Loveşte, loveşte cu ciocanul, bătrâne Klem!... Aţâţă, aţâţă focul, bătrâne Klem. Vuiţi mai puternic, înălţaţi-vă şi mai sus!” Aşa cânta fierarul lui Dickens.

Dar orice cântec omenesc este *prea semnificant*. Sunetele poetice fundamentale trebuie desemnate printr-un fel de chemar a naturii. Cât de mult îmi plăcea să aud, de departe, din vale, ciocanul potcovarului! în vara care abia începuse, sunetul acesta mi se părea atât de pur, unul dintre sunetele pure ale singurătăţii-şi, nu ştiu de ce, nicovala mă făcea să mă gândesc la cântecul

Dickens, *Les grandes Esperances*, trad. fr., p. 86.

cucului. Atât unul cât şi cealaltă erau o vocală a câmpurilor, totdeauna aceeaşi vocală, totdeauna uşor de recunoscut. De aceea, auzind nicovala sonoră, cel mai preţios dintre trecuturi, trecutul singurătăţii, se întoarce în sufletul unui visător: câtă nostalgie a ştiut să pună Mary Webb în aceste simple rânduri în care un tânăr cruciat regăseşte în Siena îndepărtata Anglie, pentru că i se pare că „aude fierarul cum loveşte cu ciocanul în nicovală, în fierăria lui, la poalele colinei" 1. Şi Georges Duhamel scrie, în legătură cu un vers de Paul Fort: „Mă opresc întotdeauna în faţa unor versuri ca acesta:

…Adio, tăcere cu zvon de nicovală…

Nu este astfel regăsit versul însuşi?" Şi poetul împreună cu cititorul regăsesc una dintre marile amintiri ale urechii.

IV

Poate că vom aprecia mai bine delicateţea unei urechi iubitoare dacă îi opunem repulsia unei urechi înspăimântate. Nu-i oare frapant că unul dintre marii poeţi ai oraşelor pline de fierării, Verhaeren, a trecut printr-o criză când suferea din pricina oricărui zgomot – chiar dacă era abia auzit – ca şi cum ar fi fost vorba de o lovitură de ciocan3? Pornind de la această sensibilitate dureroasă, Verhaeran a cucerit probabil valorile energiei. Charles Baudouin a urmărit cu minuţiozitate această evoluţie. Cum se poate trece de la impresionismul pasiv, care este în acest caz dureros, la o participare imaginară activă? Este problema pe care am pus-o deja într-un capitol precedent despre onirismul muncii. În viaţa fierăriei, în planul reveriei care priveşte totul stârneşte teama, în planul Imaginaţiei activiste totul este bun pentru că totul este stimulator.

Mary Webb, *Vigilante Armure*, trad. fr., p. 97.; r Georges Duhamel, *Les Poetes et la Poésie*, p. 153.3 Ştefan Zweig, Emile Verhaeren. p. 78. Citat de Charles Baudouin, *Symbolisme chez Verhaeren*, p. 38.

Totul stârneşte teama? Priviţi cum reacţionează unul dintre marii hoinari, un om al civilizaţiei lacustre şi agricole, un profet al vieţii vegetale, auziţi-l pe Jean-Jacques Rousseau: „Acolo cariere, prăpăstii, fierării, cuptoare, tot felul de nicovale, ciocane, fum şi foc urmează dulcilor imagini ale. muncii câmpului. Acele chipuri scofâlcite ale unor nefericiţi care lâncezesc în vaporii infecţi ai minelor, acei negri fierari, acei hâzi ciclopi sunt spectacolul pe care nu minele îl substituie, în adâncul pământului celui plin de verdeaţă şi de flori, cerului azuriu, păstorilor îndrăgostiţi şi plugarilor puternici de la suprafaţa pământului” 1.

Pentru a descrie grozăviile minei, Rousseau nu a coborât sub pământ: i-a fost de ajuns să vadă o fierărie, care i-a stârnit o spaimă de copil. Pentru Rousseau, fierăria este peştera ciclopului monstruos, sălaşul omului negru, al omului cu ciocanul negru. Reveria, în neîncetatele sale valorizări, în bine şi în rău, nu compară oare ciocanul uriaş şi brutal al fierarului cu ciocanul alb şi delicat, cu ciocanul atât de puţin viril al ceasornicarului?

În *Cârciuma* (p. 171), s-ar părea că Zola vrea să pună în evidenţă acest contrast. El opune flăcărilor unei fierării şi „vacarmului ritmat al ciocanului care cade pe nicovală” „un ceasornicar, un domn în redingotă, cu înfăţişare îngrijită, care scotocea întruna prin ceasuri cu unelte minuscule, în faţa unei mese pej care tot felul de obiecte delicate dormeau sub cupe de sticlă” (cf. şi p. 204).

V

Aşadar, ca un fel de lecţie de virilitate, într-un fel de participare musculară şi nervoasă vom simţi cu adevărat preţul imaginii fierăriei. Doar cu această condiţie vom cunoaşte binefacerile imaginii dinamice a ciocanului. Această imagine a fost notată cu fineţe sub aspectul ei dinamic într-un roman de Joseph Peyre (*Matterhorn*, 142): „Faptul de a lovi cu ciocanul vârful alb, de a-l strivi pe nicovala al cărei metal îi răsuna până în osul umărului îi dădea senzaţia că îşi folosea forţa, singura-i armă, împotriva tuturor nenorocirilor sale, şi că le nimicea”.

Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries d’un Promeneur solitaire*, *Reverie*.

Nu-i de ajuns să vedem în asta o banalitate cu privire la sufletele eliberate prin muncă. Trebuie să citim textul chiar la nivelul realităţilor temporale: clipele ritmate de ciocan fărâmă cu adevărat timpul voluminos al nefericirii. Energia ciocanului, modelând metalul, recomandă o psihanaliză a grijii. Când urmărim în detaliu pagina din romanul lui Joseph Peyre, vedem simbioza dintre munca materială şi curajul moral. Prin munca din fierărie, viaţa este reînnoită în „capul de piatră" al eroului lui Peyre, în „capul osos al omului de la munte". Nefericirea este raportată la un anumit sector organic, timpul ei este timpul unei anumite regiuni a trupului; o cunoşti ascultând cu nelinişte cum bate inima în stridia moale a pieptului. Dar când nicovala se înnoadă cu umărul, timpul nefericirii nu se mai poate infiltra în întreaga fiinţă. Să încercăm să facem o autoscopia a muncii efective, a muşchilor care acţionează prin unealtă împotriva materiei, şi vom avea nenumărate dovezi ale constituirii unui timp activ, a unui timp care refuză neplăcerile timpului îngrijorat, a timpului plictisit, a timpului pasiv.

Clipa fierarului este o clipă bine izolată şi totodată mărită. El îl face pe cel care trudeşte stăpân pe timp, prin violenţa unei singure clipe.

VI

În fierărie, totul este mare: ciocanul, cleştele şi foalele. Totul comunică puterea, chiar şi când fierarul nu munceşte. D'Annunzio a notat următoarele: „În fierărie este o atmosferă ciudată, chiar când focul nu duduie în vatră, căci uneltele, maşinăriile, toate instrumentele fierarului, chiar când nu sunt manevrate, exprimă aici, prin forma, prin destinaţia lor, şi, aş spune, aproape sugerează puterea căreia îi vor sluji" 1. Astfel vrea să se petreacă lucrurile reveria marilor şi puternicelor obiecte: această reverie îl întăreşte pe visător. Ea îl trezeşte, îl scoate din starea de inac – vitate. îl salvează de propria-i slăbiciune.

Şi ce surpriză când auzi suflul atât de lin al unor foaie atât de mari! E un suflu care rezistă, care rezistă vreme îndelungată. E un suflu părintesc, suprapărintesc. El imită marile sufluri şi le

D'Annunzio. *Contemplation de la Mort*, trad. fr., p. 23.

asim psihic, j

complexe inconştiente. Doctorul AUendy apropie astfel propriile-i angoase de astmul tatălui său. El s-ar vindeca, spune Allendy, dacă ar putea şterge din amintire imaginea unui tată cu suflul întretăiat: „Problema mea este să-l integrez pe acest omcu suflul întretăiat" 1.

Acest complex, situat de un psiholog la nivelul familial, mi se pare a avea rădăcini încă şi mai profunde. Orice *creaţie* trebuie să depăşească o anxietate. A crea înseamnă a deznoda o angoasă. Noi nu mai respirăm când suntem invitaţi la un *nou efort*. Există astfel un fel de *astm al muncii* în pragul oricărei ucenicii. Meşterii şi uneltele, materia enigmatică, totul laolaltă este un motiv de angoasă. Dar munca poartă în ea însăşi proj pria-i psihanaliză, o psihanaliză care-şi poate răspândi binefacerile în toate profunzimile inconştientului. „Să-l integrezi pe omul cu suflul întretăiat?" Dar de ce să nu integrezi foaiele? Lenta şi profunda respiraţie a foalelor din fierărie nu ne oferă oare schema motrice a exerciţiului respirator? Nu putem oare vedea în ea modelul unei respiraţii introvertite şi totodată extravertite? Căci iată o respiraţie care munceşte, care aţâţă focul, o respiraţie care aduce ceva materiei ce arde. Când un alchimist îşi atâta focul cu foalele, el îi aducea principiul unei uscăciuni, mijlocul de a lupta împotriva unor insidioase slăbiciuni lichide. Orice suflu, pentru cineva care visează, este o răsuflare încărcată I cu *influenţe*.

Acest onirism al obiectelor pune în ordine visele confuze ale J inconştientului celui care munceşte şi uşurează angajarea acestuia în muncă. O întreagă parte din drama lui G. Hauptmann: 1 *Clopotul scufundat* (trad. fr. Herold, p. 145) se însufleţeşte dato-Brită energiei simbolice a fierăriei: „Sunt vindecat, sunt un om I nou. Simt asta în tot trupul meu... Simt asta în braţul meu, care-ia de fier, în mâna mea, care, asemenea ghearelor unui şoim, se în 4 chide şi se deschide în aer, plină de nerăbdare şi de voinţă îl creatoare". Aceste gheare de fier sunt cleştele care, aşezat pe ni-ţi covală, se oferă spre a munci. Cleştele acesta este, în aşteptare! voinţa de a strânge, de a ţine într-o mână

neînduplecată, de al menţ*ine. Fi*inţa truditorului este reînnoită printr-un fel de conştilinţă a uneltei, prin voinţa muncii bine utilate.

Allendy, *Journal d'un Medecin malade*, pp. 88 şi 93.

VII

Această mână dinamizată de un cleşte care nu greşeş această mână angajată în munca ei nu se mai teme de arsură.] altfel, împotriva arsurii se află în preajmă jgheabul cu apă, ca făgăduinţă de ajutor, exprimată poetic de Gerhart Hauptmai (p. 168): „Haide repede la jgheab. Ondinul îţi va răcori degete cu alge verzi". Prin jgheab, ondinul se strecoară în vizuina f< eului. *Contradicţia materială* a metalului înroşit în foc şi răcit! apă capătă aici atât de multe imagini substanţiale şi dinamic încât trebuie să intrăm în câteva detalii.

Cine nu a auzit scrâşnetul – de deznădejde sau de furie? – a oţelului înroşit în foc şi apoi răcit în apă, sunetul strident a. fierului cald atacat de apa adâncă?

...Alii stridenţia tingunr Aera \acu *„J*

Această înfrângere neaşteptată a focului pune cu uşurinţă în joc marile dialectici ale sadismului şi ale masochismului. Cu cine ţineţi? Cu focul sau cu apa, cu principiul viril sau cu principiul feminin? Şi prin ce subită inversiune a valorii vorbiţi despre un oţel bine călit ca despre un simbol al forţelor invincibile?

Dar prea multe reverii se iscă în mine când retrăiesc puterile apei. Nu pot fi imparţial în această incredibilă bătălie dintre foc şi apă. îmi" amintesc încă şi acum de cleştele de aţâtat focul pe care îl cufundam, înroşit, în vinul fremătător. Acest leac marţial era dat atunci în plinătatea virtuţilor lui. El vindeca totul, şi trupul şi spiritul, el îl vindeca pe copilul visător prin acţiunea marilor imagini. Era de ajuns apoi să deschizi vreo hârţoagă veche spre a înţelege că *vinul roşu care* stinsese *fierul roşu* te lecuia de cloroză. În Chaptal se mai poate citi: „Fierul este singurul metal care nu-i vătămător, el seamănă atât de mult cu organele noastre, încât pare a fi unul dintre elementele lor. Efectele lui fortifică". Foarte aproape de aceste reverii legate de cleştele înroşit în foc şi cufundat în vin, putem situa îndelungata practică alchimică a *apelor metalice* obţinute prin *stingerea* metalelor

 încălzite în foc. Era un procedeu prin care se obţineau *tincturi*, în scopuri medicale1.

Idealul unei „sănătăţi de fier” capătă aici o componentă intimă, substanţială, componentă care nu mai funcţionează în secolul nostru cu metafore răcite –, dar pe care trebuie să o retrăim dacă vrem să înţelegem toate valorizările fierăriei, nobilă meserie dinamic şi substanţial sănătoasă.

Dacă, de altfel, am încerca să restabilim *drumul viselor* care pot pregăti descoperirea oţelului, am vedea poate că această cucerire tehnică datorează multe lucruri *imaginilor primordiale*. Pentru a intra pe acest drum al viselor ar trebui, totuşi, să părăseşti perspectivele prematur obiective şi rezonabile; numai dacă ai pus raţionalismul între paranteze îţi poţi asuma libertatea unor asemenea visări.

Urmând imaginile prime nu accentuăm oare virtuţile călirii metalului aţâţând rivalitatea dintre cele două elemente, fierul şi apa, ducând până la albul orbitor culoarea fierului roşu şi îngheţând în schimb apa răcoroasă, punând în jgheab această apă rece, îngrozitor de rece, scoasă din fmtâna adâncă, din fântâna fără fund descrisă în poveşti şi mituri şi pe care o găsim încă, dacă o căutăm bine, la umbra pădurii apropiate. Să aşezăm atunci zei pretutindeni, în flacără şi în undă, şi vom înţelege că această că-lire a metalului este o luptă între zei.

Dar să dăm o formă mai modestă reveriilor noastre materiale şi să căutăm un sens inventiv luptei acesteia dintre elemente.

Cei mai mulţi dintre istoricii ştiinţelor şi ai tehnicilor neglijează ca pe tot atâtea insanităţi reveriile iniţiale. Ei se referă pe dată la o cunoaştere utilitară care le pare sancţiunea unei cunoaşteri experimentale clare. Din punctul lor de vedere, fierul este călit spre a deveni oţel pentru că oamenii *au recunoscut* că prin călire fierul devine mai elastic şi mai dur. Dar cum s-a putut ajunge la această aventură? Anumite pagini din *Dicţionarul tehnicilor* de Feldhaus sunt foarte simptomatice pentru acest pozitivism naiv, pentru acest materialism

prematur. Un fel de

Cf. Bacon, *Silva silvarum*, trad. fr., Dijon An 9, I, p. 224.

2 Paul Bourget (*Le Disciple*, ed. Nelson, p. 159) conferă cu uşurinţ; unui sânge nobil o virtute marţială. Sub pielea brună a contelui André, vede curgând un sânge „bogat în fier şi în globule roşii”. Fier şi globule roşii, două planuri de gândire în care se amestecă multe secole: iată un procedeu prea literar de a fi concret în chip ieftin.

materialism extern maschează materialismul profund, materialismul visător. În articolul *Aberglaube in der Tecknik*\ Feldhaus se miră că superstiţiile cele mai nebuneşti pot fi găsite în cărţile tehnicienilor din evul mediu. El distinge trei feluri de lucrări: cărţile de erudiţie, cărţile fizicienilor, cărţile tehnicienilor.

În ceea ce priveşte cărţile de erudiţie, Feldhaus acceptă ca tot ceea ce a fost spus să fie spus din nou. El vrea, de exemplu, să fie reluate opiniile lui Plinius, care sunt un bun rezumat al locurilor comune despre Natură.

Cât priveşte fizicienii din evul mediu aristotelic, Feldhaus acceptă încă faptul că ei se închid prejudecăţile lor teoretice. Pentru ei, spune el, experienţa nu era decât „ceva marginal”; menţinerea ideilor doctrinare şi înlănţuirea lor era idealul care putea să supună totul, chiar şi experienţa.

Când e vorba de cărţile tehnicienilor, toleranţa lui Feldhaus încetează: „Nu putea să fie la fel pentru tehnicianul care lucrează manual”. Pentru tehnician, munca este un reductor al tuturor viselor. Dar atunci cum poate fi explicată prezenţa în cărţile tehnice din evul mediu a unor reţete în mod evident inoperante? Feldhaus crede că asta nu poate fi decât un mod de a *ascunde* reţetele secrete pe care maestrul i le comunică discipolului său – şi de asemenea un mod de a-şi bate joc, ca între iniţiaţi, de atenţia uluită a profanilor. Astfel, atelierul ar avea propriile-i *Mărchen*, poveştile sale lăsate moştenire de marele maestru. Dar aceste poveşti ar fi atinse de o bizară falsitate. Fără îndoială că stă în destinul poveştii să evolueze de la mister la

mistificare, de la emoţie la ironie, de la simbol la anagramă. Dar de ce fierăria ar fi mai puţin sinceră, mai înşelătoare decât colţul vetrei? Şi de ce să preţuim mai puţin poveştile despre muncă? Oare nu se înmulţesc visele, dimpotrivă, tocmai când puterea de transformare este la apogeul ei? Trebuie să amintesc oare că în evul mediu fierăria ţine în viaţă întreg trecutul minei şi al metalurgiei, că fierarul se bucură de gloria de a face fier cu pietre? În jurul anului 1100, Théophile scrie că e bine să „căleşti fierul în urina unui ţap sau în cea a unui copil cu părul roşu". Acest text, spune însuşi Feldhaus, este adeseori retipărit. De unde vine această fidelitate faţă de legendă, de vreme ce reţeta aceasta este inactivă? După părerea noastră, ea satisface cel Puţin *o nevoie de legendă*. Reţeta particulară dă dreptul de a

1 F.M. Feldhaus, *Die Tecknik der Vorzeit*, *der geschichtlichen Zeit*, *und der Maturvölker*, p. 3.

Pământul şi reveriile voinţei face apel la alte reţete particulare, ea oferă o ieşire reveriilor primordiale care vor totdeauna ca o valoare materială să fie legată de puteri organice. Călirea fierului cu ajutorul urinei este o fantasmă psihologic explicabilă. Să nu reţinem din ea decât următoarea presupunere: în clipa când fierarul cufundă fierul înroşit în foc în apa rece, un roi de vise se înalţă în el, vise lascive, mai mult sau mai puţin obiective, mai mult sau mai puţin cosmice. Luptele de valoare sunt totodată şi lupte injurioase. Urina ţapului vine oarecum să *insulte materialmente* fierul suprasaturat de foc. S-ar putea scrie o întreagă carte dacă am judeca, din punctul de vedere al onirismului, dobândirea simultană a *durităţii* şi a *elasticităţii* fierului prin călire.

În fapt, călirea este un pretext pentru nesfârşite *reverii de fineţe*, expresie ce trebuie înţeleasă la modul în care se vorbeşte despre un *spirit de fineţe*. Fără prea mari dovezi, autorii îşi închipuie că fiecare procedeu specifică oţelul călit. De exemplu, Blaise de Vigenere (loc. cit., p. 128) afirmă că, în urma unor că-liri subtile, oţelul „e mai puţin terestru decât fierul". Oţelul din Damasc este făcut dintr-un fier care a

fost „îndulcit în raport cu asprimea lui puternică”. Pentru a obţine această „îndulcire”, el este *stins* într-un ulei de măsline în care a fost mai întâi *stins* de mai multe ori plumb topit. De la plumb la ulei şi de la ulei la oţel: iată cum funcţionează participarea *îndulcirii*, reveriile de îndulcire a unei substanţe. Asemenea reverii ne revelează o întreagă metalurgie metaforică.

De altfel, explicaţia printr-o gândire mincinoasă, aşa cum propune Feldhaus, nu ar da seama despre anumite pagini din *Enciclopedie*, care este tocmai Tehnica expusă la vedere, fără nicio preocupare de a păstra vreun secret.1 Vom putea citi aici; şi despre practicarea călirii într-o apă în care s-a făcut o infuzie de usturoi. Suntem, fără îndoială, foarte departe de urina de ţap. Micile prejudecăţi le izgonesc pe cele mari. Dar e de ajuns ca o mică prejudecată să rămână pentru ca reveriile să persiste şi ele, iar oţelul sensibil la usturoi ne face să ne gândim la o metalurgie făcută cu ajutorul plantelor. Poarta reveriilor cosmice este astfel deschisă.

În cartea *Metallurgie de Barba*, tradusă în 1751, întâlnim numeroase practici de călire. Iată una dintre ele: „Piele de bou, zeamă de urzică, urinai din ultimele cinci zile, sare, oţet distilat, totul în părţi egale. Înroşiţi fierulj în foc şi cufundaţi-l în această licoare şi se va întări foarte mult”.

E de ajuns, de altfel, să privim această adevărată epopee a muncii care este *Kalevala* de Elias Lonnrot pentru a înţelege că formulele utilitare nu pot corespunde decât unui aspect particular al psihismului celui care lucrează. În *Kalevala*, călirea cheamă în fier toate puterile cosmice. Să arătăm elementele cele mai caracteristice ale acestor reverii care depăşesc pretutindeni realitatea (trad. fr. Perret, ed. Stock, p. 114).

Limba de fier nu se va naşte, Gura de-oţel nu se va ivi, Fierul nu se va putea întări Decât dacă-i cufundat în apă. Fierarul Ilmarinen Cugetă o clipă: Apoi făcu rost de cenuşă, Pregăti leşia ia să întărească oţelul, ia să călească fierul. Fierarul gustă din apă, Cu grijă o cercetă,

Apoi rosti aceste cuvinte: Apa asta nu-mi va sluji să-mi întăresc oţelul, Să-mi întăresc fierul.

E nevoie de puteri mai îndepărtate şi mai suave. Fierarul din legenda finlandeză îi porunceşte atunci albinei să se ducă să ia hidromel din „şase frumoase flori” „din vârful a şapte fire de iarbă”. Dar un bondar îl aude şi în loc de miere, în loc de chintesenţa cerului, el aduce negre otrăvuri. Bondarul

Aruncă venin de şarpe, Negre excremente de vierme Acid brun de furnică, Salivă de broscoi în apa de călit oţelul, în vasul de întărit fierul.

Astfel, substanţele răului amestecate cu substanţele binelui vor explica ambivalenţa fierului, din care se va face atât unealta, cât şi sabia. Poemul se termină prin acţiunea oţelului sângeros.

Cum să nu recunoaştem atunci că faptul călirii angajează la începuturi valorizări foarte îndepărtate de simplele valori de utilitate. Am pune de altfel rău problema dacă am invoca teme

116

Pământul şi reveriile voinţei magice. Aceste teme există. Legătura dintre magie şi tehnică a fost pe bună dreptate cercetată. Dar instanţa onirică la care ne referim este diferită de instanţa magică. Ea corespunde unui plan oarecum vag, unor determinări oarecum incerte. Este tocmai regiunea simplei imaginaţii a materiei1, regiunea onirismului muncii.

De altfel, imaginaţia materiei lucrate în fierărie poate să urmeze recurenţe onirice mult mai îndepărtate decât aceste imagini dinamice ale călirii. Când fierarul îşi stropeşte focul cu apă spre a-i da mai multă strălucire, el participă la reverii materiale profunde. Ştie că un exces de apă, că apa în foarte mare cantitate ar stinge focul. El manevrează aşadar stropitoarea cu mare grijă. El dă focului din fierărie cu adevărat o *rouă*, o rouă binefăcătoare înzestrată cu toate valorile sale. Nu ne vom mira deci dacă această practică a stropirii focului cu apă se află la originea metaforelor prin care medicina recomandă ca focul vieţii să fie *însufleţit* prin uşoare abluţiuni.1

În anumite reverii, fierăria realizează un fel de echilibru

material între foc şi apă. Goethe, într-o ciudată pagină, ne oferă astfel o dialectică a luptei şi a cooperării dintre apă şi foc. Să-i urmăm aşadar reveria materială pe care i-o provoacă munca fierarului.2

Într-un prim timp, „fierarul mlădiază fierul aţâţând focul, care scoate din bara de metal apa de prisos". Astfel, bara de fier ţinea prizonieră o apă reziduală, încă încărcată cu toate impurităţile minei. Focul din fierărie usucă acest fier umed.

Iată şi al doilea timp al reveriei materiale: „Dar o dată curăţat, fierul este ciocănit şi supus, apoi hrănit cu altă apă, ceea ce îi redă întreaga putere". Astfel, călirea face ca apa să reintre în fier, ea este visată ca o *participare* a apei la fierul lucrat de fierar.

Pagina din Goethe ne poate servi drept test pentru o distincţie între valorile unei explicaţii onirice şi valorile unei explicaţii raţionale. Un critic care ar vrea să reducă imaginile la percepţii ar fi, fără îndoială, foarte încurcat. Putem examina toate culorile din fierărie. Putem descrie toate gesturile fierarului, dar nu vom găsi niciun pretext pentru jocurile materiale ale apei şi ale focului.

Cf. Daniel Duncan, *Histoire de 1 Animal ou la Connaissance du corps anime*, Paris, 1687, *Prefaţă*.

2 Goethe, *Maximes et Reflexions*, trad. fr. G. Bianquis, p. 248.

Dimpotrivă, criticul care îl urmează pe poet până în centrul material al imaginilor nu se va mira că o reverie atât de aprofundată duce la o moralitate. Pagina din Goethe se termină într-adevăr printr-o referire la imaginea bine cunoscută a unui om „format" de un maestru. Vom neutraliza banalitatea acestei imagini morale dacă urmărim participările pe care le-am pus în evidenţă. Vom putea, de altfel, citi documentul în două sensuri şi, în loc să începem cu imaginea, vom putea începe cu moralitatea. Vom recunoaşte atunci că imaginea lui Goethe este o contemplare *morală* a muncii. Fără schimbul dintre valorile estetice şi valorile morale, pagina din Goethe este inertă.

Dacă reveriile călirii sunt atât de numeroase şi atât de libere, poate că ni se va îngădui să luăm pe seama noastră vise de avariţie

substanţială care întovărăşesc, credem noi, reveriile călirii. Fierul cald, fierul *îmbogăţit* cu toate puterile focului va fi oare lăsat să-şi *piardă* molatic atât flacăra, cât şi căldura? Nu, cufundându-l brusc în apa rece ca gheaţa, visăm la un procedeu care *blochează* în substanţă toate virtuţile focului. E de ajuns să visăm substanţial, să ne dăruim cu întreaga noastră imaginaţie materială viselor despre bogăţia substanţelor, viselor puternice, pentru a avea *ideea* de a închide prin apa rece focul în fier, de a închide acel animal sălbatic care este focul în închisoarea de oţel. Când Wagner descrie călirea sabiei legendare – *Nothung* – a lui Siegfried, el scrie (p. 245): „În apă a şiroit o dâră de foc, o teribilă mânie iese şuierând din ea, frigul rigid o îmblânzeşte”. A îmblânzi nu înseamnă a nimici, ci a închide. De asemenea, citim în *Kalevala* (loc. cit., trad. fr., p. 115). În jgheabul în care are loc călirea:

Oţelul fu cuprins de furie, Fierul începu să urle.

Şi am putea găsi în alchimie multe alte imagini ale *focului prins în capcană*, ale focului închis. Călirea prin blocarea focului este un vis normal. Este un vis legat de munca fierarului.

Şi acum întreg lirismul *sabiei scânteietoare* se coordonează. Sabia nu răsfrânge numai razele soarelui. În bătălie, sub şoc, ea va elibera focul încătuşat. Ea va scânteia nu din cauza luminii reflectate, ci printr-o virtute lăuntrică, nu datorită violentei vreunei lovituri, ci datorită vitejiei metalului din care e făcută. „Căldura” luptei se află în germene în „focul” sabiei eroic călite. Sabia lucrată şi călită cu toate visele legate de munca fierarului

118

Pământid şi reveriile voinţei este o materie eroică. Ea este legendară, în substanţa ei, înainte de a-i aparţine eroului.

Fără îndoială, reveriile se vor opri când munca va lua sfârşit, se va vedea că oţelul călit a devenit mai dur, se va vedea şi că el scrijeleşte fierul leneş răcit. Dar aceste, experienţe obiective nu fac decât să confirme reveriile primordiale. Astfel, reveriile sunt adevărate *ipoteze onirice* pe care, dacă le-am cerceta cât de cât, le-am găsi la baza tehnicilor celor mai evidente.

Tocmai aceste reverii profunde trebuie trezite dacă vrem să

conferim întreaga forţă imaginilor moralei, sau, mai exact, dacă vrem să dăruim moralei forţa imaginilor. Un caracter cu adevărat călit nu poate fi astfel decât într-o situaţie de adversitate explicită şi multiplă, înţelegând că această *călire* este o luptă, că ea triumfă într-o bătălie a elementelor, în adâncul însuşi al substanţelor. Etimologia nu ne-ar oferi decât semnificaţii fără nicio virtute, semnificaţii nominaliste. *Valoarea realistă* a cuvintelor nu se află decât în reveriile primordiale.

VIII

Acum că am urmărit câteva reverii ale uneltei, să ne pătrundem de un farmec literar cu totul particular al fierăriei. Fierăria este într-adevăr un mod de *tablou literar*. Ea prilejuieşte o *compunere franceză* cu atât mai uşor *compusă* cu cât are un centru: fierul bătut cu ciocanul pe nicovală. Acest centru al culorilor este şi un centru de acţiune. Fierăria ne apare astfel ca o *unitate de muncă*, unitate care, în frumoasa dramă a activităţii cotidiene, trebuie comparată cu exigenţele tradiţionalei *unităţi de acţiune*. Fierăria ne poate aşadar sluji la determinarea noţiunii de *tablou literar*.

Într-un tablou literar, desemnăm cu substantive şi pictăm cu adjective. Comparată cu paleta pictorului, paleta literară este, fireşte, foarte redusă. Ea are doar câteva cuvinte clare, prea clare, doar câteva mari sonorităţi pentru a traduce întreaga gamă de culori şi de zgomote. Dar tocmai valorizările intime suscită nuanţele literare. În fierărie, dialogul dintre culorile simple are loc între auriu şi negru. Aceste culori se vor însufleţi dacă seri iţorul poate înălţa gradul de contrast nu numai până la vioiciunii antitezei, ci şi până la interesul ambivalenţelor.

Să dăm un exemplu cu privire la profunzimile sentimentale ale acestui joc dintre două simple surori. Charles Baudouin, în frumosul său studiu despre simbolismul lui Verhaeren, a arătat frecventa opoziţie dintre *negru* şi *auriu* în opera poetului. El a subliniat frumuseţea imaginilor care se slujesc de acest contrast, fiind frapat de

ciudatul titlu al unei opere de tinereţe, *Tortele negre* – „Este, spune Charles Baudouin (loc. cit., p. 122), formula cea mai concisă a şocului dintre aur şi abanos, dintre foc şi întuneric”. Judecata lui Baudouin poate căpăta, credem noi, o dovadă mai mult, dacă trecem de la imaginaţia culorilor la imaginaţia materiilor şi a forţelor. Nu degeaba, de altfel, sub pana psihanalistului vine tocmai cuvântul *soc*. Da, multe poeme ale lui Verhaeren sunt produse datorită... socului dintre aur şi abanos” sau, mai exact, datorită ciocnirii abanosului *de* aur, datorită ciocanului negru ce se loveşte *de* fierul strălucitor, în dinamica atotputernică a fierăriei. Auriul şi negrul nu mai sunt doar nişte culori puse una lângă alta spre a schimba între ele valori luminoase în faţa unei priviri concentrate asupra lor. Sunt substanţe. Sunt substanţe în luptă una cu cealaltă. Ele sugerează lupta dintre fier şi aur, o luptă în care scriitorul, în urmarea operei sale, trebuie să regăsească toate participările care însufleţesc curajul celui care munceşte. Fierarul, într-o transmutare a tuturor valorilor materiale, expulzează aurul din fier. Fierul astfel lucrat va valora şi mai mult, tocmai pentru că şi-a pierdut bogăţiile sclipitoare. El va câştiga duritatea unei substanţe invincibile. Culorile au dintr-odată o energie. Ele semnifică energii umane. Tabloul literar al fierăriei este dublat aşadar de o dramă materială caracterizată printr-o extraordinară unitate de muncă. Aducând toate imaginile, toate metaforele către această unitate de muncă, înţelegem puterea voluntaristă a acestui tablou literar: fierăria în literatură este una dintre marile reverii ale voinţei.

Reveria *focului negru*, atât de frecventă la alchimişti, este, în multe P-rivinte, o imagine a cărbunelui înroşit care se stinge şi care este aprins aflându-se asupra lui. Aceasta ritmanaliză colorată, care merge de la roşul întunecat la roşul aprins, ne dă o adevărată lecţie de putere respiratorie. Este unul dintre elementele viguroase ale unui activism al suflului.

IX

Acest tablou literar contemplat în fierăria satului poate oare

avea o mai înaltă ilustrare? De exemplu, un visător nebun, văzând soarele care apune cum cade pe nicovala orizontului, îl va lua el oare drept un ciocan legendar care face să ţâşnească din blocul incandescent acele ultime scântei?

Să facem aici o confidenţă cu privire la însăşi istoria cercetărilor noastre. Lucrând pe problemele imaginaţiei, ne-am dat seama că ar fi interesant să examinăm sistematic mărirea, până în planul cosmic, a imaginilor literare. Şi în virtutea acestei deprinderi de a mări în plan cosmic imaginile, ne puneam întrebarea precedentă, care a devenit pentru noi o adevărată *ipoteză de lectură*. În ciuda multor lecturi, variate şi în mod necesar minuţioase, de vreme ce trebuie să căutăm imaginea de detaliu, ipoteza noastră a rămas în suspensie ani de-a rândul. Ea ne părea zadarnică, izvorâtă dintr-o simplă visare personală, dintr-o visare care nu avea dreptul de a figura în această culegere de reverii obiective pe care încercăm să le ordonăm. Şi totuşi, de câte ori nu văzusem în lecturile noastre sori apunând, sori însângeraţi, sori înjunghiaţi! Niciodată nu simţisem atât de limpede cât de întemeiat este articolul prin care Gabriel Audisio denunţă excesul imaginilor *sângelui* în literatura contemporană.

Şi totuşi, într-o bună zi, o fericită lectură a sancţionat ipoteza *fierăriei la vreme de seară*. Imaginea se schiţează în *Tess d'Urberville* (trad. fr., I, p. 277), în care Thomas Hardy vede „soarele coborând la orizont, asemenea unei mari fierării din ceruri”. În *Pădurarii*, Thomas Hardy reia imaginea (trad. fr., p. 98): „Ea se întoarse către apusul de soare în flăcări, ce semăna cu o uriaşă fierărie în care s-ar fi pregătit noi universuri”. Apoi dosarul a tot crescut. Poezia *zorilor chinuite*, care însufleţeşte atâtea pagini din opera lui Mary Webb, se exprimă printr-o imagine asemănătoare: „Uriaşi nori negri în formă de nicovală păreau gata pregătiţi pentru o înspăimântătoare muncă de fierar, iar mai târziu o răsfrângere ca de foc de fierărie înroşi cerul undeva la răsărit” 1. Un vers izolat al unui poet rus, Maximilian Voloşin (antologia Rais) spune de asemenea, fără să i ducă imaginea până la capăt:

Mary Webb, *La Renarde*, trad. fr., p. 360.

Lirismul dinamic al fierarului Acolo unde lovituri de ciocan au

făurit zori de zi.

121

José” Corti, într-un vechi poem, ne dă o imagine mai dezvoltată:

Asemenea bucăţii de fier pe nicovală ciocănită, soarele se subţiază sub loviturile repetate de cine ştie ce Titani care, departe, în ceaţă, făuresc, pentru amurg, raze de lumină.

Imaginea i se impune poetului provensal:

Dirias…

Que de manescau fantasti tabason, sus lou souleu rouge.

(Aubanel, *Li Fabre*)

O dată ce *imaginea princeps* a fost recunoscută, nu-i mai putem ignora viaţa profundă, viaţa cosmică. Imaginaţia umană vrea să-şi joace rolul în plină natură. Nu mai avem atunci nevoie de o imaginaţie foarte colorată, de forme foarte net desenate pentru a trăi o imagine care se măreşte, care capătă o valoare cosmică, o valoare mitică. Astfel, oare nu un *mit al unui Vulcan aerian* conferă acele rezonante profunde unei stanţe de Loys Masson, în a sa *Rugăciune către Miłosz*:

„Am închis cartea scrisă de tine, şi dintr-odată am simţit ceva de parcă mi-ai fi dat un ciocan de chihlimbar şi cu acel ciocan de chihlimbar al norilor Nordului făceam să răsune seara tropicală”.

Această imagine poetică poate să pară obscură. Ea are nevoie să fie revelată, în sensul fotografic al termenului, prin imaginea princeps a apusului bătut cu ciocanul, a răsăritului făurit cu ciocanul. Atunci reveria de lectură devine sensibilă la tonalităţi ascunse, ea descoperă infinite profunzimi ale unui suflet care imaginează. Într-adevăr, pentru a produce această imagine, poetul a pus în act puteri multiple, care acoperă mai multe regiuni ale inconştientului. Imaginea ciocanului de chihlimbar lovind norii nu este o imagine efemeră, un aranjament de viziuni oferite de spectacole doar contemplate. O fiinţă de activă furtună este chemată să muncească. Dacă am forţa nota, am auzi foalele din fierărie în uragan şi zgomotul nicovalei în tunete, într-un alt poem de Loys Masson, citim:

122

Pământul ţi reveriile voinţei

„Pumnii îmi sunt acoperiţi cu polenul crinilor sălbatici care plutesc pe spinarea aspră a munţilor şi în capul meu ciocane fac să ţâşnească şerpi de scântei” 1.

Un critic raţionalist – cum există atâţia –, un critic care vrea ca imaginile să se coordoneze în acelaşi plan, va considera poate că imaginea din textul lui Loys Masson este supraîncărcată. El nu va trăi imaginea dinamică ce sintetizează pumnul, ciocanul, şerpii de scântei. Dar cine se dăruie imaginaţiei dinamice va simţi puterea din imaginile sus citate printr-un pumn strâns. Adeseori se întâmplă astfel: pumnul strâns caută nicovala, chiar dacă va trebui să zdrobească crinii sălbatici.

Explicând un poet printr-un alt poet, pentru a fi foarte sigur că îl elimin pe filosoful care vrea să gândească în mine atunci când – eu aş vrea atât de mult să mă abandonez bucuriei de a scrie, voi apropia de stanţele lui Loys Masson aceste două versuri ale lui Gilbert Trolliet, atât de simplu dinamice:

Către invizibile nicovale Mergeam, cu pumnii strânşi.

Pumnul vrea un obstacol, un adversar, o nicovală. A imagina pumnul într-o vană crispare înseamnă a dezonora o mânie dramatică, înseamnă a întuneca imaginea invincibilităţii.

Cum să nu recunoaştem totodată în imaginea unui Loys Masson marile beneficii ale cosmicităţii imaginilor? Odată cu soarele care apune lovit de ciocanul visătorului, am înălţat imaginea fierăriei, ca atâtea alte imagini, la nivel cosmic. Aici sinteza este oarecum încă şi mai vastă. Violenţa vânturilor nordului, care-l izbesc ca tot atâtea ciocane, este îndurată de apusul de soare tropical. Această sinteză este o nostalgie care, în faţa peisajului chinuit al cerului european, întâlneşte peisajul natal. Oare poetul nu a venit din fericirea insulelor pentru a suferi durerea unui continent războinic? Cât de bine înţelegem atunci fidelitatea unui Loys Masson faţă de ale sale „peisaje neviolate”? Nu există peisaje literare fără îndepărtate legături cu un trecut. Prezentul nu e niciodată de ajuns pentru a alcătui un peisaj literar. Ceea ce vrea să spună că într-un peisaj literar există totdeauna o parte de inconştient.

Poeme des Camarade?;, citat de Leon-Gabriel Gros în frumoasa lui *cant Poetes contemponiins*, p. 185.

— Gilbert Trolliet. *La Bonne Fortune*, Vieuz-Port, p. 13.

O pagină de Zola confirmă realitatea imaginii soarelui care apune sub lovituri de ciocan. Ea oferă într-adevăr o adevărată imagine reciprocă a imaginii cosmice, ea situează soarele în chiar întunericul atelierului. Când, în *Cârciuma*, ia sfârşit scena fierăriei, dezvoltată pe nouă mari pagini, Zola termină astfel: „Vatra se umplea din nou cu umbră, cu un apus de astru roşu care cădea dintr-odată într-o noapte adâncă” 1 (p. 217). Asemenea inversiuni în cadrul metaforelor dovedesc îndeajuns că imaginile nu au gratuitatea pe care le-o presupunem şi că, dacă am avea puţină răbdare, am putea stabili un tablou al dialecticilor metaforelor reciproce.

Unii scriitori străini produc aceeaşi imagine. Pentru Joaquín Gonzalez –, un munte din Anzi este o nicovală care primeşte răsăritul de soare ca pe o materie ce trebuie prelucrată, „dâra de aur a soarelui scotoceşte în cele din urmă capodopera atât de îndelung făurită în singurătatea inviolabilă a norilor”, iar poetul argentinian îi evocă pe „Ciclopii din mitologiile ignorate”, ca şi cum sub cerurile cele mai diferite, forţele cosmice ar trebui să se supună stăpânirii aceloraşi giganţi. Contemplarea naturii, mai spune poetul, are nevoie „de vise seculare”. Omul regăseşte totdeauna şi pretutindeni aceleaşi vise.

În cosmologia violentă a lui D.H. Lawrence, pe care o reanimă, prin reimaginare, miturile mexicane, zeii înşişi sunt creaţi în *fierăria cosmică*? „Ei sunt cele mai nobile dintre lucrurile create, topiţi în cuptorul Soarelui şi al Vieţii şi făuriţi pe nicovala ploii cu ciocanele fulgerului şi foalele vântului. Cosmosul este un cuptor uriaş, peştera unui dragon unde eroi şi aceşti semizei, oamenii, îşi făuresc o realitate”. Dacă i-am dărui limbajului toate virtuţile sale, am înţelege că orice realitate trebuie să fie „făurită”. Realitatea prevăzută cu semnele sale omeneşti indispensabile este făcută din obiecte dure, pilite, curbate, îndreptate, îndelung făurite. Ea nu este un simplu ansamblu

de obiecte liniştit oferite unor ochi întredeschişi. „Nu cunoşteam realul, spune Joe Bousquet, decât ridicat împotriva mea”. Trebuie să mergem încă şi mai departe şi să activăm prepoziţia *împotriva*

Vom întâlni aceeaşi inversiune a imaginii într-o povestire de Erckmann-CHATRIAN, *Maître Daniel Rock*. Vatra din fundul fierăriei este – precum soarele purpuriu de iulie când apune”.

— Joaquín Gonzalez, *Mes Montagnes*, trad. fr., p. 151. D.H. Lawrence, *Matinees mexicaines*, trad. fr., p. 128.

124

Pământul şi reveriile voinţei până la a face din ea provocarea voinţei umane. Fiinţa care făureşte acceptă sfidarea universului ridicat împotriva ei.

În universul lui D.H. Lawrence, ieşit din fierăria soarelui, rolul omului este tocmai de a menţine această sfidare. „Soarele creator, spune el, este un dragon teribil, vast, dintre cei mai puternici, totuşi *având o energie mai mică decât a noastră*”. Subliniem tema lawrenciană care întemeiază energetismul imaginar. Desemnând soarele ca fiind o fierărie, omul care visează se instituie pe sine ca fierar. Fierarul este un stăpân peste un univers. El făureşte lumea aşa cum un lucrător făureşte obiecte.

De altfel, la ce bun atâtea comentarii? Poezia contemporană are o viaţă atât de directă, încât un poet ne propune cele mai mari tablouri cosmice într-un singur rând scris. René Chiar spune: „Cerneala cleştelui de aţâţat focul şi roşeaţa norului sunt unul şi acelaşi lucru”. Cei care nu vor vedea îndată această identitate algebrică vor putea restabili, ca pe o variabilă intermediară, focul din fierărie. Poetul, încrezător în lectura fulgurantă, a „eliminat” realitatea intermediară. A păstrat toate valorile imaginii.

Marcel Griaule, întorcându-se, în decembrie 1946, dintr-onouă călătorie în ţinutul dogonilor, a binevoit să ne comunice documente privitoare la legendele făurarului. Am avut aici o confirmare neaşteptată a ipotezei noastre de lectură. Pentru dogoni, soarele este „focul din fierăria cerească”. Făurarul mitic fură focul pe care îl va aduce pe pământ tocmai din focul acelei fierării. Focul furat este

aşadar o bucată de soare. Apucând acest fragment de materie incandescentă cu un cârlig terminat în formă de gură, cârlig identic cu cel folosit în momentul de faţă de hoţii de foc ritual, fierarul îl depune în pielea foalelor, care foaie, alcătuite din două cupe de porţelan, este el însuşi o imagine a soarelui. „Pielea foalelor, ne spune Marcel Griaule, este o parte din suprafaţa soarelui; ea a păstrat focul furat... Când nu s-a mai putut folosi de ea, fierarul a dat-o nevestei sale, care s-a slujit de ea, sprijinindu-şi fusul, când a învăţat să toarcă”. În cele ce urmează vom reveni asupra acestei convergenţe a meseriilor. Este un semn al convergenţei simbolurilor care ar merita un studiu special. Astfel, în cursul peripeţiilor legate de furtul focului, fierarul se apără de fulgerul aruncat de soare, acoperindu-se cu pielea foalelor, de unde şi originea scutului. O imagine valorizată atrage toate valorile.

Când, prin imaginaţie, soarele care apune a fost ciocănit pe orizont, înţelegem mai bine reveria unei fierării subterane, avem încă o imagine pentru a analiza miturile lui Vulcan. Unii

mitologi ne spun că vulcanii se află la originea fierăriei lui Vulcan. Dar vulcanii sunt destul de rari şi e greu de crezut că ei sunt la originea acestor reverii legate de fierăria subterană. Şi poate că e mai bine să-l ascultăm nu pe mitologul care ştie, ci pe mitologul care reimaginează. În argumentul la cartea a cincea din *Orfeu*, Ballanche scrie: „Pe insula Lemnos a fost un vulcan, drept care aici a fost aşezată fierăria lui Vulcan: dar asta este doar mitologie creată ulterior. Mitologia spontană, cea a lui Homer, de exemplu, situează fierăria lui Vulcan în cer”.

În definitiv, soarele care apune coborând pe munţi poate oferi imaginile unui univers care lucrează. Nu-i nevoie, aşa cum propunea J.-P. Rossignol, să căutăm în regiunile „bogate în fier” „divinităţile funcţiilor care presupuneau mişcări violente şi un zgomot mare” [1]. Zgomotul, forţa, măreţia, pe scurt, cosmicitatea imaginilor rezultă din amplificarea naturală a vieţii imaginare. Un visător al fierăriei nu va avea niciodată nevoie de un vulcan ca să audă ciocanele subterane, nu

va avea niciodată nevoie de o mină reală ca să aibă de făurit o lume.

Am acumulat imagini destul de numeroase cu privire la un anume tip de soare care apune. Am oferi o falsă idee asupra imaginaţiei, dacă nu am spune încă o dată cât de rare sunt imaginile. Ele sunt culese în urma a foarte numeroase lecturi şi cititorul îl va acuza pe bună dreptate de mania de a colecţiona pe cel care nu a avut ochi decât pentru această imagine rară. În realitate, soarele care apune este o imagine de nirvāṇa, o imagine de pace, de consimţire la viaţa nocturnă şi, ca atare, această imagine a soarelui care cucereşte suprafeţe tot mai mari, a soarelui care asociază odihnei sale universul, domină un mare sector al reveriei serii. Dar tocmai într-o doctrină a *antinirvāṇei*, aşa cum este doctrina imaginaţiei dinamice pe care o înfăţişăm aici, această imagine a soarelui pe care făurarul încărcat de vise şi de forţă o ciocăneşte pe muchia dealului, capătă o neobişnuită semnificaţie. S-ar părea că visătorul sileşte soarele să se strivească, sileşte soarele să se îngroape. Visătorul, dăruit cu totul visului său cosmic, își sfârşeşte ziua dobândind conştiinţa forţei sale care domină universul.

Chiar când fierarul pare absent, fie şi numai prin faptul că imaginaţia pune soarele pe nicovală, poetul se simte cuprins de o impresie de forţă. Soarele este atunci *viguros*, viguros în apusul său. Această nuanţă a fost găsită de sufletul cel mai duios.

J.-B. Rossignol, *Les Metaux dans l'Antiquité*, 1863, p. 9.

Elizabeth Barrett Browning, în *Aurora Leigh*, contemplă „un promontoriu fără apă”. Pe acest promontoriu:

Soarele viguros punea stăpânire seara Slujindu-se de el ca de o nicovală, umplând Etajele cerului cu fulgere strălucitoare Protestând împotriva nopţii şi a tenebrelor.1

Soarele viguros, *the vigorous sun*, chiar în clipa când dă să se stingă pe nicovală în pământ, protestează împotriva nopţii, stranie

reverie a unei voinţe care vrea să menţină lumea în plină muncă şi în viaţă. Un asemenea *apus* doreşte energia zorilor, dincolo de nirvāṇa nopţii care începe.

De îndată ce te dăruieşti bucuriilor dinamice ale imaginii, tot ceea ce luptă în natură – tot ceea ce îţi imaginezi că luptă în lumea care rezistă – este un sfat pentru exaltare. Pe bună dreptate aşadar, practicile nirvāṇei cer să-ţi goleşti treptat mintea de imagini. Dimpotrivă, antinirvāṇa, filosofia trezirii, cheamă preaplinul imaginilor, caracterul factice al imaginilor, facticitate care este o garanţie de înnoire, pe scurt, antinirvāṇa cheamă toate valorile care înlocuiesc contemplarea prin provocare.

X

Faptul de a urma un mit în onirismul său profund este, de altfel, un lucru prost pregătit de o psihologie care a dispreţuit prea mult studiile cu privire la inconştient, prost pregătit şi printr-o erudiţie care caută semnificaţii raţionale. Înşişi cei cărora le plac legendele pot să le diminueze tonalitatea. Să dăm un exemplu de ceea ce vom numi o *legendă diminuată*.

În *Kenilworth* (cap. IX, şi XII), Walter Scott foloseşte în felul său un fragment dintr-o străveche povestire din ciclul lui Veland fierarul. Într-o versiune a mitului, fierarul este o fiinţă invizibilă, o putere subterană. Trecând printr-un loc pustiu bântuit de această fantomă a pământului, un călăreţ are oare nevoie să-şi potcovească calul? El trebuie să-l lege de un bolovan pe care

Traducere franceză de Cazamian, *Aniholosie de* la Poésie *angihise*, ed. Stock, p. 249.

toată lumea din satul învecinat îl ştie. El trebuie să pună pe acest bolovan banii cu care îl va plăti pe potcovar. Acum trebuie să se îndepărteze, să se ascundă, şi mai ales să nu încerce să-l vadă pe misteriosul fierar, căci altminteri vraja nu-şi va mai face efectul. Curând călăreţul va auzi zgomotul ciocanului care cade pe nicovală. Ciocanul va bate fierul în răstimpul de care e nevoie pentru a face cele patru potcoave. Când va fi din nou linişte, banii vor fi dispărut de pe bolovan, dar calul va fi proaspăt potcovit.

Din această legendă obscură, pe care ar trebui să o reînsufleţim printr-o îndelungă visare a puterilor subterane, Walter Scott a făcut o biată ghicitoare. În cele din urmă, tot acest mister al calului potcovit de demon se raţionalizează jalnic. E vorba doar de un biet fierar care se teme să lucreze în fierăria satului. Din cauza unui trecut aventuros, el nu poate nădăjdui să găsească „clienţi pe căi obişnuite şi încearcă să-i atragă profitând de credulitatea sătenilor".

Astfel, legenda decade, imaginile legendare, departe de a se constitui în legendă, se *destind*. Ba chiar, în povestirea lui Walter Scott, Wayland-Smith, biet descendent al lui Veland fierarul, temându-se să nu treacă drept vrăjitor, părăseşte fierăria subterană. Din fiinţa subterană, stăpână peste puterile focului şi ale pământului, romancierul face o fiinţă temătoare, care abia dacă îndrăzneşte „să-şi gătească mâncarea, de teamă că fumul îl va trăda" (trad. fr., p. 139).

Ca în multe alte pagini, Walter Scott ne propune *raţiuni* acolo unde erau *vise*. El ne propune şiretlicuri acolo unde domnea puterea. Nu ştie să raporteze visele şi aventurile la un *vis absolut*. El nu descoperă *onirismul absolut* al fierăriei. În fapt, Walter Scott merge în sens opus fată de aprofundarea reveriei. El tratează legenda ca pe un roman poliţist. El vrea ca la sfârşit totul să se explice, ca totul să se explice omeneşte, prin motive rezonabile, prin interese şi scopuri sociale. Romantismul nu depăşeşte stadiul în care apar costume şi tot felul de podoabe specifice, psihismul romantic nu este activ. Tropismul reveriei subterane este atunci ignorat. Meşterul fierar îşi părăseşte peştera şi porneşte prin lume, iar romanul se termină ca viaţa unui erou care sfârşeşte prost: fierarul devine valetul unui nobil cavaler.

Putem de asemenea surprinde o *diminuare a legendei* în opere care pretind că exaltă *forte legendare*. *Raţionalizări înăbuşite* încetinesc elanurile mitice. Şi, stranie răsturnare de perspective, putem spune că există *raţionalizări inconştiente*: în legende

se infiltrează un raţionalism iraţional. Iată o dovadă oferită de comparaţia dintre *Siegfried* de Richard Wagner şi legenda lui Veland fierarul.

Sabia legendară a lui Siegfried, sfărâmată în două, nu a putut fi niciodată, după cum ne amintim, solid refăcută de Mime, fierarul pitic şi şchiop, fierarul pozitiv şi trist. Siegfried care, înainte de a fi un războinic, este un meşter fierar legendar, va încerca această operă de mare măiestrie: să refacă o sabie sfărâmată, o sabie învinsă. Cum procedează el? În acord cu legenda, urmează un vis de putere substanţială intimă, un vis al intimităţii fierului, un vis al *ferehăţii*. El este foarte departe de gândurile de ajustare, de lipire, de juxtapunere pe care le atribuim de obicei unui *homo faber*: el pileşte sabia sfărâmată, transformând-o într-o pulbere. Asta înseamnă a nădăjdui într-o virtute dialectică, a aplica, într-adevăr, principiul: să distrugi pentru a crea, în legătură cu care vom da într-un capitol ulterior alte exemple. Să te duci spre nicovală pentru a regăsi forma, să transformi oţelul în pulbere spre a făuri din nou sabia, iată un procedeu care îl uimeşte pe Mime, gnomul rezonabil, care vede în el o „prostie”. Mime exclamă: „Sunt astăzi tot atât de bătrân ca şi grota, ca şi pădurea, şi niciodată n-am văzut asemenea lucru!”

Şi totuşi, Richard Wagner a manifestat tocmai aici o adevărată timiditate faţă de onirismul legendei, el a *diminuat legenda* tocmai aici. Într-adevăr, dacă reluăm povestea lui Veland fierarul, aflăm că fierarul legendar nu se mulţumeşte să pilească sabia şi să o transforme în pulbere. El ia *pilitura de fier* şi o amestecă cu *făină*. Adăugându-i *lapte*, face din ea un *aluat*. Câte reverii lente şi line nu ar trebui să urmărim pentru a justifica acest *aluat din fier*! Dar cum să coci acest *aluat*, cum să-l coci încetişor? Meşterul fierar din legendă li-l dă păsărilor din curte să-l mănânce. Coacerea cea mai înceată, cea mai firească va avea loc în stomacul păsărilor. Lui nu-i va mai rămâne decât să prelucreze ca fierar excrementele lor.

1 Practica aceasta nu este o excepţie. În secolul al XVII-lea,René François descrie un mod de a face perle: „Perlele pot fi falsificate în nenumărate moduri, cu sticlă, şi mai ales cu sidef sfărâmat, din care se

face o pastă, pe care apoi o înghit porumbeii, aceştia, cu căldura lor naturală, realizând coacerea şi lustruirea perlelor, pe care apoi le leapădă” (René François, *Essay des Merveilles de Nature et des plus nobles Artifices*. 1657).

După cum vedem, o îndelungă *tehnică de înjosire* precedă *tehnica valorilor*, de îndată ce acceptăm să *visăm materia*, să-i determinăm esenţa, ca şi cum această esenţă ar fi o *valoare*.

Wagner nu a mers aşadar până *la capătul legendei*. I se pot găsi uşor scuze. De altfel, când Depping şi Francisque Michel ajung să vorbească despre cocoloaşele de fier înghiţite de păsările din curte, ei adaugă, fideli întru aceasta Mitologiei rezonabile, Mitologiei clasice, deloc preocupată să cântărească onirismul imaginilor: în această parte a sa, „povestirea este insignifiantă” (loc. cit., p. 55). Şi totuşi, ei adaugă că aceeaşi povestire se regăseşte atât pe malurile Rinului, cât şi pe malurile Eufratului. Fiind vorba de o povestire „insignifiantă”, să recunoaştem că ea se bucură de o audienţă importantă şi fidelă! Psihanaliza conferă cu uşurinţă o „semnificaţie” acestei povestiri insignifiante. Fie că asemenea povestiri se transmit, fie că ele se nasc spontan, uniformitatea lor dovedeşte destul de limpede uniformitatea zonelor profunde ale inconştientului.

XI

Îmbătrânind, miturile intră în declin, onirismul lor îşi pierde tonalitatea. Într-un eseu despre sacrificiu, pe care Georges Gusdorf a binevoit să ni-l comunice în manuscris, el arată cum miturile despre sacrificiu ajung să decadă. El aminteşte despre fierăria din miturile chinezeşti, la care se referă Granet: „Fabricarea obiectelor din metal era o operă sfântă”. Unirea metalelor este înţeleasă după modelul unirii dintre sexe: aliajul şi fuziunea comportă aplicarea ritualului căsătoriei. Trei sute de fete şi trei sute de băieţi se consacră lucrului cu foalele. „Dar, adaugă Granet, fuziunea şi aliajul puteau fi obţinute şi dacă munca era făcută numai de meşterul fierar şi de soţia lui. Aceştia trebuiau doar să se arunce în cuptor. Metalul se topea pe dată”. Se pare că focul iubirii, prin intensitatea lui, desăvârşeşte puterea metalurgică a focului real. Imaginile desăvârşesc realitatea.

Iată, de altfel, că începe declinul *sacrificiilor legate de meşteşugul fierăriei*. Granet observă că „nu totdeauna a fost sacrificat cuplul. Meşterul topitor s-a mulţumit să-şi arunce soţia

Granet, *La Civilisation chinoise*, p. 225 şi urm.

În cuptorul divin care produce aliajul. Pentru ca acest procedeu economic să pară suficient, a fost de ajuns să se admită că divinitatea cuptorului era de acelaşi sex cu fierarul. Femeia aruncată acestei divinităţi masculine îi era dată ca soţie. Dăruindu-i propria nevastă, meşterul fierar, printr-un fel de comuniune sexuală, se alia cu patronul lui… Metalul ce se năştea astfel era totdeauna considerat ca bisexuat”.

Dar „procedeul economic” merge şi mai departe, el ducând de la simboluri la realitatea umană*, la a plăti visând*, în bună monedă cu valoare onirică: „Pentru a obţine fuziunea metalelor, fierarii, în loc să se arunce în cuptor, puteau să-şi arunce acolo doar unghiile şi părul. Soţul şi soţia şi le aruncau împreună. Posedând chezăşia dată de cele două jumătăţi ale cuplului, divinitatea poseda în întregime cuplul şi dubla lui natură, căci a da o parte însemna a da întregul”. S-ar mai putea spune: a da imagini reduse înseamnă a da întreaga realitate.

Fără îndoială, zeii sunt totdeauna mai mult sau mai puţin evazivi, şi se va putea totdeauna crede că sacrificiul din fierărie este închinat unor divinităţi îndepărtate. Dar tocmai aici intervin reveriile imaginaţiei materiale. Ele sunt foarte exact acele elemente *intermediare*, *acele forte imaginare de tranzacţie* care ne permit să verificăm în fenomene, în înseşi transformările materiale, eficacitatea sacrificiilor noastre simbolice. Ce flacără se înalţă dintr-odată când şuviţele de păr ale fierarului şi ale soţiei sale încep să ardă laolaltă în cuptorul topitoriei! Ce căldură voioasă însoţeşte conştiinţa sacrificiului împlinit! Ce bruscă moliciune capătă fonta stacojie! Visând cu destulă intensitate, putem totdeauna să vedem realitatea realizând visele. Prin stratagema sacrificiilor simbolice există o continuitate între operaţiile

pe care dorim să le vedem săvârşite şi transformările efective.

Într-una şi aceeaşi carte (*Fantomă din China*), Lafcadio Heam se slujeşte de două ori de aceeaşi temă a sacrificiului: făuritorul de clopote obţine un clopot cu sunet minunat pentru că fiica sa se aruncă în metalul topit – olarul se aruncă el însuşi în cuptor pentru a realiza un porţelan care „semăna cu carnea emoţionată de murmurul unui cuvânt şi înfiorându-se la atingerea unui °înd”.

XII

O fiinţă atât de angajată în legendă, un erou al muncii aşa cum este meşterul fierar e oarecum o *căpetenie naturală*. Michelet spune: „Fierul înnobilează, ciocanul este atât o armă, cât şi o unealtă” 1. Iar Maurice Lecerf: „Marele Ferecat, care luptă singur împotriva a o sută de duşmani, este un ţăran fierar care şi-a făcut armura cu mâna lui. Acei *Jacques* din Franţa, revoltaţii care îl urmează pe săracul Konrad în timpul Războiului Ţăranilor din Germania, sunt cel mai adeseori comandaţi de fierarii lor” 1. „Yu cel Mare, primul rege al Chinei, este un fierar” (Granet, loc. cit., p. 229).

„Persia, timp de trei mii de ani, de patru mii de ani, şi-a cântat meşterul ei fierar, spune Michelet (op. cit., p. 112). Ea a cinstit munca şi nu s-a ruşinat de ea. În marele poem al tradiţiilor sale naţionale, Gustasp, eroul, care se duce să vadă imperiul Romei, se pomeneşte fără niciun bănuţ. Ce ar fi făcut Roland în acest Babilor* al Vestului? Ce ar fi făcut Achile, Ajax? Gustasp nu stă pe gânduri. El se angajează la un fierar. Dar puterea lui e prea mare. Dintr-o singură lovitură, el despică nicovala în două”. O asemenea ispravă se repetă adeseori în aceste poveşti2. Meşterul fierar este adeseori un intermediar între zei şi oameni. În teza sa (p. 152), Dumezil citează mituri în care zeii se adresează fierarului ca posesorului celui mai mare foc. Fierarul Mamurius pregăteşte ambrozia.

Timpurile moderne nu renunţă la aceste credinţe. Vom găsi în *Amintiri din copilărie şi din tinereţe* de Renan (ed. Cal-mann-Levy, inl2, p. 74) un exemplu de rugăciune în ritm de bătăi de ciocan: „Mi s-a povestit felul cum tata, pe când era copil, a fost vindecat de friguri. Dimineaţa în zori a fost dus la

Maurice Lecerf, *Le Fer dans le Monde*, p. 49.

2 Georges Lanoe-Villene (Le *Livre des Symboles*, Scrisoarea B, p. 27) aminteşte că barba este un simbol al forţei: „Vulcan este totdeauna reprezentat cu barbă... în timpul Celui de al Doilea Imperiu încă, în satele noastre din vest, ţăranii aveau fata complet rasă, cu excepţia meşterului căruţaş şi a meşterului fierar... Fierarul îşi punea adeseori cercei în urechi pentru ca, credea el, să-şi protejeze ochii de fierbinţeala focului, de scânteile ce săreau din vatră şi din fierul înroşit pe care îl izbea cu puternicu-i ciocan”.

capela sfântului vindecător. Un fierar veni şi el, cu tot ce-i trebuia, cuptor, cuie, cleşti. îşi aprinse focul, îşi înroşi cleştele şi, apropiind fierul de faţa sfântului: «Dacă nu-l vindeci de friguri pe copilul ăsta, te voi potcovi ca pe un cal». Şi sfântul îi dădu pe loc ascultare”.

Din punctul de vedere al imaginaţiei elementelor, meseria de fierar apare ca o *meserie completă*. Ea implică reverii privitoare la metal, la foc, la apă şi la aer. Veland fierarul este totodată un mit al focului şi al vântului. El are aripi şi făureşte aripi. Sufletele cele mai diferite capătă în legendă trăsături particulare, în poemul lui Vielle-Griffin (*Wieland fierarul*), mitul îl inspiră pe poet prin puterea sa aeriană. În iconografia dragonului, întâlnim adeseori forme înaripate.

De altfel, în mod evident, dragonul este un *monstru făurit*. Este o fiinţă alcătuită din vertebre de fier, din vertebre ascuţite. Iar imaginaţiile mărginite, cele din viaţa modernă, îl văd sub trăsăturile unei făpturi metalice. Alexandre Dumas, relatând o povestire elveţiană în care un lăcătuş se luptă cu un dragon, scrie: „Cei doi adversari merseră unul împotriva celuilalt... amândoi acoperiţi cu o armură, una din oţel, cealaltă din solzi” 1. Dar citind mate*rial pag*ina lui Dumas, simţi bine că cele două armuri sunt dintr-unul şi acelaşi metal. În Cora*bia de* Elemir Bourges, carul lui Hefaistos e tras de un dragon.

Animalul fabulos este făcut din pământ şi din foc. El aruncă flăcări pe nări. Este o fierărie în mişcare.

În miturile dogonilor, fierarul este, dimpotrivă, puternic asociat cu principiile apei. Într-adevăr, luând în stăpânire principiul apei, el va deveni un mare binefăcător al oamenilor. Aşa cum ne arată Marcel Griaule2, fierarul este atunci un erou agricol. El le aduce oamenilor nu numai focul din cer, dar şi sământă pentru ogoare. Ei învaţă pe oameni arta capcanelor de prins vânatul. Este inteligent şi puternic. Izbind cu ciocanul pe nicovală, ştie să aducă ploaia (cf. p. 799). Fierarul mitic găseşte leacuri în cenuşă. Astfel, oricum am aborda problema noastră, ajungem totdeauna la concluzia convergenţei valorilor. Cine are o valoare imaginară vede cum vin către ea principiile atotputerniciei. Nicio substanţă a atelierului glorificat nu poate

Alexandre Dumas, *Impressions de Voyage*. *Suisse*, vol. II, p. 90. Sabia făurită de lăcătuş a fost muiată „în izvorul îngheţat al râului Aar şi în sângele unui taur de curând înjunghiat".

2 Marcel Griaule, *Masques dogons*, 1938, p. 48 şi urm.

fi inertă. Iată *cenuşa*, despre care nu am spus încă nimic şi pe care ar trebui acum să o visăm, dacă nu ne-am teme că abuzăm de răbdarea cititorului.

Cenuşă, o, cuvânt infinit, o, refren etern, exclama Gustave Kahn în *Povestea aurului şi a tăcerii*, p. 205.

Viziuni foarte condensate pot arăta tetravalenţa materială a reveriilor fierăriei. Bernardin de Saint-Pierre1 îl laudă pe Vergiliu pentru că a reunit pe nicovala lui Vulcan făuritorul fulgerelor lui Jupiter, cele patru elemente, făcându-le „să contrasteze": pământul şi apa – focul şi apa:

Tres imbris torti radios, tres nubis aquosae Addiderant, rutili tres ignis, et alitis Austri.

„Într-adevăr, adaugă Bernardin de Saint-Pierre, nu există pământ propriu-zis, dar Vergiliu conferă soliditate apei, ca să-l înlocuiască: *tres imbris torti radios*, cuvânt cu cuvânt: «Trei raze de ploaie răsucită», pentru a spune grindină. Această expresie metaforică este ingenioasă: ea presupune că Ciclopii au răsucit picături de ploaie,

făcând din ele boabe de grindină". Totul devine fier pe nicovală, totul devine tare sub ciocan. E de ajuns să răsuceşti o apă moale pentru a face din ea o materie ofensivă.

Să iei în posesie lumea prin mijlocirea celor patru elemente ale sale înseamnă să te institui ca demiurg, ca semizeu. În capitolul din *Oamenii mării* intitulat: *Fierăria*, Victor Hugo a arătat măreţia acestei dominaţii coerente a elementelor materiale: „Gilliatt simţi o mândrie de ciclop, stăpân peste aer, peste apă şi peste foc. Stăpân peste aer: el îi dăruise vântului un fel de plămân, crease în granit un aparat respiratoriu, şi schimbase suflanta în foaie. Stăpân peste apă: din micuţa cascadă făcuse baia de călire. Stăpân peste foc: din stânca inundată, făcuse să ţâşnească flacăra". Această pagină ne va putea părea facilă şi artificială. Pentru că nu vom simţi, împreună cu scriitorul, forţa ciudată a unei imagini care înrădăcinează atelierul în natură, care aduce din nou fierăria în cavernă. Vom regăsi, într-un capitol ulterior, imaginea cavernei unde se munceşte, a atelierului subteran. Încă de acum simţi cum fierăria aşezată în cavernă este o imagine fundamentală a inconştientului muncii.

Bernardin de Saint-Pierre, *Etodes de la Nature*, 1790, vol. IV, p. 310.

Dacă, în loc să fim un simplu filosof care caută să se instruiască din cărţi, am fi un psihiatru dispunând de un abundent material psihic, le-am propune bolnavilor noştri ca temă de asociere imaginile marilor meserii umane. Ni se pare că am descoperi astfel nu numai asociaţii de idei, dar şi *asociaţii de forţe*. Am avea astfel cu uşurinţă teste de agresivitate, teste de curaj.

— Am putea măsura şi clasifica voinţele trezirii, am putea face tabloul dorinţelor musculare, al veleităţilor de a acţiona asupra realului. Funcţia realului – şi deviaţiile sale – ar fi mai bine prospectată prin imagini decât prin proiecte enunţate conceptual. Imaginea este

mai puţin socială decât conceptul, ea este mai proprie a ne revela fiinţa solitară, fiinţa în centrul voinţei sale. Spune-mi cum îl imaginezi pe fierar şi voi şti cu câtă hotărâre te aşterni pe lucru.

XIII

Vom termina acest lung capitol, în care reveriile cu privire la fierărie sunt atât de multiple, încât sfârşesc prin a se fărâmiţa, dezvoltând câteva reflecţii despre *creaţia fierarului*. Această creaţie este foarte diferită de creaţia prin frământarea unui mâl, atât de diferită încât am putea stabili o reacţie dialectică între olarul legendar şi fierarul legendar. Unul întăreşte materia moale, celălalt mlădiază materia dură. Fireşte, cei doi poli ai acestei dialectici nu sunt nici pe departe la fel de exploraţi. Zeul argilei, cum spune Pierre Gueguen, şi-a multiplicat operele. Nu concepem nicio Creaţie în afara unei paste ce trebuie modelată. Există totuşi fiinţe făurite pe nicovală. Vom aduce două mărturii, una împrumutată mitului, cealaltă literaturii.

Creaţia fierarului este în centrul celebrei epopei populare finlandeze *Kalevala*. Să facem un scurt rezumatal unei scene centrale, folosind traducerea lui J.-L. Perret.1 în cântul XVII (ed. Stock), fierarul legendar intră în fiinţa metalică a

1 O ediţie („Renaissance du Livre”) a fost, din nefericire, prescurtată. Cântul IX nu a fost tradus. El slăveşte originea fierului. Nu-i oare simptomatic că s-a socotit că cititorul obişnuit rămâne indiferent la un asemenea cânt? Jean-Louis Perret a dat, de altfel, editurii Stock o excelentă traducere a operei lui Lonnrot.

pământului. Vom caracteriza această parte a mitului în cele ce urmează. Pentru moment, nu ne ocupăm decât de descoperirea minei. Fiinţa pământului este un bătrân cu părul alb:

Un plop îi creştea pe ceafă, Un arbore pe vârful bărbiei, O tufă de răchită în barbă, Pe frunte o minune de brad, Un pin sălbatic între dinţi.

Eroul îşi scoate „sabia... din cingătoarea de piele tare”, taie „plopul de pe ceafă”, doboară „mestecenii de pe tâmple”... „pinii stufoşi dintre dinţi”. împlântă atunci ţăruşul de fier în gura fantomei adormite:

În gingiile cu strâmb surâs, între fălcile scârţâitoare, şi îi strigă fiinţei pământului, provocând-o la muncă:

De-acuma, sclav al omului, Să nu mai dormi pe pământ.

În caverna pântecelui, eroul îşi aşază fierăria:

Din cămaşă îşi făcu cuptor, Din mâneci îşi făcu foaie, Din cojoc un sac cu vânt, Din nădragi o ţeavă Din ciorapi legături Genunchiul îi sluji drept nicovală Cotul i se făcu ciocan.

Trebuie oare să mai subliniem simbioza dintre elementul metalic şi cel viu? Un genunchi e tare ca o nicovală, cotul este un ciocan. Citind la modul material textul, simţi curând că armura pe care fierarul şi-o făureşte ţine de trup, că ea este oarecum însuşi trupul lui (Cântul XIX):

Îşi făcu ciubote de fier şi jambiere de oţel.

Îşi puse cămaşă de fier, îşi încinse cingătoarea de aramă.

şi căută mănuşi de piatră, îşi trase pe mâini mănuşi de fier.

Pentru a prinde ştiuca fabuloasă, monstru model pentru cămaşa de zale.

Fierarul urmărinen.

Marele, veşnicul mânuitor de ciocan, îşi făuri repede un vultur de fier.

Un şoim mare cu pene albe;

Îi puse gheare de fier.

Cu vârfuri de oţel întărit.

Cleştele de fier, gheara de oţel, gheara metalică şi-au menţinut în continuare, aşadar, virtutea genetică pentru a da naştere păsării făurite din metal. Nu va fi greu să interpretăm lupta dintre vultur şi ştiucă drept o luptă specifică muncii fierarului. Vulturul îşi împlântă o gheară în spinarea ştiucii, iar pe cealaltă „într-un munte de oţel, într-o colină de fier".

Lumea întreagă şi fiinţele sale active sunt văzute sub specia metalului. Fiinţa există în deplinătatea forţei sale când a fost îmbrăcată metalic, organizată metalic.

Într-un alt cânt din *Kalevala*, fierarul scoate din focul cuptorului o oaie cu blană de aur, de metal și de argint, un mânz

Cu coamă de aur, cu cap de argint, Cu patru copite de-aramă.

Apoi o femeie iese din vatră (loc. cit., p. 509):

Îi făcu fetei picioare, îi făcu picioare și brațe; Dar picioarele nu mergeau, Brațele nu puteau îmbrățișa.

Într-un alt cânt (XLIX), fierarul spune:

Ciocănesc o lună de aur, Un soare iubit din argint, ia să le atârn în cer.

Putu să înalțe luna, Să pună soarele la locul lui, Luna în vârful unui brad, Soarele în vârful unui pin.

A făurit cerul.

A ciocănit bolta văzduhului.

Lirismul dinamic al fierarului

137

Poate evoca soarele, pe care l-a scos din piatră și l-a făurit în fierărie:

Preafrumosule soare scos din piatră.

Trezește-te totdeauna dimineața, Dă-ne tuturor sănătate, Mână vânatul în preajma noastră, Prada la îndemâna noastră, Fă să ne fie norocoasă undița! Urmează-ți drumul cu sănătate, Urmează-ți calea ferit de boală.

Un mare visător regăsește, departe de orice influentă a miturilor, principiile genezei metalice. William Blake renunță la imaginile plastice ale argilei. El creează ca un gravor, pe materia dură. Vom întâlni un admirabil poem al acestui metalism lucrat în cântul III din cartea întâi a creației sale *Urizen*. William Blake ne dă aici o adevărată creație a mâniei. Ființa umană este – spre a spune astfel – făurită „pe stânca eternității", cu un fel de furie puternic ritmată, expulzând prin ciocan „cataracte de foc de sânge și de fiere", aruncând în afara ființei orice materie moale și excremențială.

Totul este sfărâmat, ros, spart1, când zeul fierar îl modelează pe omul de fier, el sfărâmă totul încă de pe acum, sfărâmă timpul în oribile cioburi:

Veşnicul Profet umfla foalele negre, Neodihnit mânuindu-şi cleştele; iar ciocanul întruna lovea, făurea lanţ peste lanţ, Numărând în verigi ore, zile şi ani.

Acest timp al verigilor este însuşi timpul voinţei. Atunci s-ar părea că omul se naşte pe o nicovală, ca un lanţ, făcut vertebră

Într-un mit dogon, articulaţiile gambelor şi ale braţelor sunt făcute ulterior, pe membrele întregi. Nicovala purtată de fierarul prometean îi zdrobeşte gambele în dreptul genunchilor, ea îi cade pe braţe şi i le sfărâmă în dreptul cotului (comunicat de Marcel Griaule). La un mod pur imaginar, Hermann de Keyserling (*Meditations Sud-Americaines*, trad. fr., p. 15) înţelege „pentru prima oară sensul acestor mituri din Perú, conform cărora gnomul, acest miner şi fierar subteran, este, în raport cu omul, creatura cea mai veche”. De Keyserling, în paginile care urmează, face un comentariu, e drept cam rapid, arătând cum spiritul metalului, virtutea mineralului cooperează la formarea unui popor teluric.

 cu vertebră, sudat bucată cu bucată. El este apoi legat prin „sudura de fier” şi „sudura de aramă”:

Iron sodor et sodor of brass.

Acest prim lanţ, această fiinţă metalică fundamentală este însuşi şarpele din care va trebui să crească omul.

Când şarpele creşte, el o face tot printr-o zvâcnire lăuntrică, respingând în afară metalul solzilor.

The serpent grew, casting its scales.

(Cap. VI)

Fiecare sens este o verigă de blestem, un mod de a înlănţui spiritul de primele vertebre. Uitaţi-vă cum se făureşte scoica dură a urechilor:

Două Urechi cu multe volute Dedesubtul orbitelor vederii Ţâşniră ascuţite şi se pietrificară Crescând; şi o a patra Vârstă se săvârşi, Nefastă, nefericită eră.

Limba este o flacără roşie, gata să lucreze fierul. Ea se prezintă, deci, ca inversiunea fierbinte a metaforei, care vrea totdeauna să vadă

limbi în flăcările din vatră. Toate organele omului sunt forţe proiectate.

Astfel este omul făurit de Blake, atât de diferit de omul frământat din pământ, de fiinţa încredinţată apelor originare.

Versurile lui William Blake zăngănesc precum metalul. Sonorităţile lor amintesc de aramă şi de fier chiar şi când acestea nu sunt evocate:

PARTEA A DOUA

Shudd ring, the eternei Prophet smote
With a stroke from his north to south region.

Se pare că suferinţa înscrisă în poeme este cu adevărat o revoltă a membrelor sudate, a simţurilor înlănţuite. Această suferinţă nu are, aşa cum ar spune unele suflete, intimitatea unei paste blestemate. Ea este cu adevărat durerea unei energii. Este cea mai ambivalenţă dintre dureri, cea pe care o simţi şi pe care ţi-o potoleşti *revoltându-te*.

CAPITOLUL VII

Stânca

„Vorbeşte pietrei în limba ei – şi muntele la vorbele tale – va coborî în vale".

(MISTRAL, *Mireille/VI*)

I

Pentru a regăsi în lumea de senzaţii şi de semne în care trăim şi gândim imaginile primare, imaginile *princeps*, cele care explică atât universul, cât şi omul, trebuie ca asupra fiecărui obiect să reînsufleţim ambivalenţe primitive, să îngroşăm şi mai mult monstruozitatea surprizelor, să apropiem, până când le vom face să se atingă, minciuna şi adevărul. A-l vedea cu ochi noi ar însemna de asemenea să accepţi să fii sclavul unui spectacol. Există o voinţă mai înaltă: aceea de a vedea înainte de a vedea cu ochii, aceea de a-ţi anima întregul suflet printr-o *voinţă de a vedea*. Crevet a trăit atât de des această primitivitate! Pentru el, „a fi spontan" este un sfat inert, un sfat verbal. Totul reîncepe, totul începe numai pentru cel care ştie să fie „spontan în chip spontan".

Ambivalenţa imaginilor nu e satisfăcută de un simplu paradox, aşa cum nici frumuseţea nu este sinonimă cu pitorescul. Cum să ajungi la intimitatea contrastului? Imaginea literară a *stâncii* ne va da, într-o formă oarecum prea simplă, dar foarte netă, un exemplu cu privire la aceste contradicţii imaginare primitive.

Stâncile sunt, pentru Novalis, imagini fundamentale. „Cei mai vârstnici copii ai naturii: rocile primordiale”, spune el în *Henri de Ofterdingen*. Aceste fiinţe ale universului, care sunt şi fiinţe ale preistoriei imaginaţiei noastre, vor fi trăite „în clipa poetică” de Victor Hugo, mare poet al stâncii, care pune oarecum în operă *spontaneitatea spontană*, ducând contrastul până în miezul materiei, dând viaţă vaporoasă fosilei compacte. „Nimic nu schimbă mai mult forma decât stâncile, ce seamănă întru aceasta cu norii” (*Arhipelagul Mânecii*, p. 21).

Adeseori, visătorul de nori vede în cerul înnorat o îngrămădire de stânci. Dar iată şi situaţia opusă. Iată şi un schimb ce survine în viaţa imaginară. Un mare visător vede cerul pe pământ, un cer livid, un cer năruit. În lumea cea mai stabilă, visătorul se întreabă atunci: ce se va întâmpla?

„Nu există un caleidoscop mai pe cale de a se nărui; aspectele se dezagregă pentru a se recompune: perspectiva îşi face de cap”. Astfel, pe o temă prea facilă, surprindem aici o bruscă schimbare a valorilor solidităţii şi ale deformării. Imaginaţia materială va trebui, fireşte, să propună imagini mai angajate în materie, dar filosoful trebuie să se instruiască pe cazuri elementare. Iată-ne în centrul unde între nori şi stânci se schimbă valorile imaginare. Vom face, după voie, din real un imaginar sau din imaginar un real. Când metaforele sunt reversibile, eşti foarte sigur că trăieşti într-o stare de graţie a imaginaţiei. Viaţa este uşoară precum un fulg. Cele mai îngrozitoare coşmaruri ne dăruiesc bucurii aţâţătoare, mari bucurii pline de cruzime, bucurii ambivalenţe…

De ce şi-ar menţine stânca mai bine forma-i umană, forma-i animală decât norul care trece pe cer? Nu-i oare o formă *subiectiv* primordială, alcătuită tocmai din *voinţa de a vedea*, din *voinţa de a*

vedea ceva, mai mult chiar, din *voinţa de a vedea pe cineva*. Realitatea este făcută pentru a ne „fixa” visele.

Dar acesta este un bun prilej de a arăta că *imaginea literară* în general nu e o formă sărăcită a imaginaţiei. Dimpotrivă, imaginea *literară* este imaginaţia cu toată seva ei, imaginaţia ajunsă la maximum de libertate. Numai imaginaţia literară a stâncii îngăduie jocul acestor asemănări. Ne-am mira dacă un pictor ar da unei stânci o formă omenească. Numai scriitorul poate să sugereze, creionând-o uşor, o asemănare. În legătură cu stânca, să ascultăm atunci discuţia dintre imaginaţie şi percepţia raţională. Raţiunea repetă: „Este o stânca”, dar imaginaţia sugerează întruna nenumărate alte nume: ea *vorbeşte* peisajul, comandă la nesfârşit schimbări de decor. Verbul este în mod atât de evident forţa creatoare! Dar atunci nu există halucinaţie fără delir, nu există imagine puternică fără un comentariu prodigios.

Pare astfel că, într-un fel de dialog dintre stânci şi nori, cerul se apucă să imite pământul. Stânca şi norul se desăvârşesc unul prin celălalt. Abisul stâncos este o avalanşă imobilă. Norul ameninţător este o mişcare dezordonată.

Să recitim în poemul lui André Frenaud această magnifică *imagine completă*, această *imagine a cerului şi a pământului*:

Inexorabil perete, stâncile negre, Norii au cotropit toţi sânii Nopţii. Vântul liniştit în avalanşele de piatră. Este acolo.

(*Tânăra poezie*, II)

Asistăm, spune un visător, la o naştere stâncoasă în cer. „În Alpi mă emoţionează cel mai mult comunicarea dintre stânci şi nori. Nu pot niciodată să nu văd, fără o teamă plină de respect, cum se iveşte alba trenă a unui nor, ieşind din trupul muntelui: nu înseamnă oare că asişti de fiecare1 dată la naşterea unei fiinţe?” (E. W. Eschmann, *Convorbiri într-o grădină*, trad. fr., p. 25).

Am găsi multe alte imagini ale acestei maieutici stâncoase, dacă am urmări, în toate energiile ei diferenţiate, poezia abisurilor. Am vedea cum stâncile îngrămădite produc o mare de lavă în cer. Am

vedea – adevărată întoarcere în pântecele mamei – cum norii cerului se întorc în hăul căscat. „Nori înfometaţi şovăiesc deasupra abisului", spune unul dintre cei mai mari visători *tereştri* (W. Blake, *Nunta Cerului cu Infernul*, trad. fr. Gide, ed. José Corti, p. 11). Dar nu am mai termina niciodată dacă am vrea să urmărim toate dialecticile stâncii-şi ale norului, dacă am vrea să trăim intumescenta muntelui. În părţile sale umflate şi în vârfurile sale, în pământul său rotunjit şi în – stâncile sale, muntele este pântece şi dinţi, el devoră cerul înnorat, el înghite oasele furtunii şi până şi bronzul tunetelor.

II

Un visător de stânci nu se mulţumeşte, bineînţeles, cu un joc din profil, cu un nume care glumeşte în treacăt cu privire la o formă trecătoare. Chiar când imaginaţia mai are încă un rol, el are nevoie de „legături" materiale. Deşi Victor Hugo are simţul granitului, când trebuie să susţină viziuni deformate, el îi preferă gresia (*Alpi şi Pirinei*, p. 222). „Gresia este piatra cea mai amuzantă şi mai ciudat modelată din câte există. Este, printre roci, ceea ce e ulmul printre copaci. Ia orice înfăţişare, e în stare de orice capriciu, nu-i vis pe care să nu-l realizeze; are toate chipurile, face toate grimasele. Pare că în ea sălăşluieşte un suflet multiplu. Iartă-mi acest cuvânt pe care-l folosesc în legătură cu acest lucru.

În marea dramă a peisajului, gresia joacă un rol plin de fantezie; uneori nobil şi sever, alteori bufon; se apleacă precum un luptător, îşi schimonoseşte trupul precum un clovn; este burete, budincă, cort, cabană, rădăcină de copac; apare într-o câmpie printre firele de iarbă, ca tot atâtea mici cocoaşe roşcate

şi lânoase şi imită o turmă de oi adormite; are chipuri care râd, ochi care privesc, fălci care par că muşcă şi pasc ferigi; apucă buruienile cu o mână de uriaş care iese dintr-odată din pământ. Antichitatea, căreia îi plăceau alegoriile complete, ar fi trebuit să facă statuia lui Proteu din gresie".

Poetul dă incidental exemplul unei *alegorii complete*, al unei

alegorii realizate de piatră pe pajişte, pe câmpie. Aici se condensează dialogul dintre imagine şi materie, aici se *naturalizează* cele mai vechi tradiţii. Un fel de *mitologie imediată* este atunci în acţiune în contemplările poetului, ale visătorului care îşi va vorbi viziunile. Să facem o schiţă rapidă a acestei mitologii în stare născândă, a acestei alegorii naturale.

Anumiţi poeţi ştiu uneori, prin câteva imagini, să ne înspăimânte. S-ar părea că prin câteva cuvinte ei pot să adune un amurg în jurul unei *stânci literare*, că pot, prin câteva versuri, să împietrească aerul nopţii şi să pună în mişcare pietrele încremenite. Astfel, ieşind din ce văgăună a visului a întâlnit Guillevic aceşti „monştri”: „Există monştri plini de bunătate” care ne înfricoşează?

Într-o seară – Când totul fi-va purpuriu în univers.
Când stâncile vor apuca din nou ca nebunele pe drumuri.
Ei se vor trezi.
(*Terraque*, p. 27)

Şi apoi în noaptea din Carnac:

Menhirele noaptea vin şi se duc Şi se macină.
Corăbiile reci îl împing pe om pe stânci şi strâng din răsputeri.
(*Terraque*, p. 50)

Dacă vom colecţiona cu puţină răbdare imaginile, ne vom da destul de repede seama că ele nu sunt ocazionale. *Imaginea din gresie* comportă o foarte mare regularitate. În *L'Annonce faite a Marie*, Claudel scrie: „Pietre monstruoase, stânci din gresie cu forme fantastice… seamănă cu animalele din vârstele preistorice… cu idoli cu capete şi membre diforme”. Cf. Eugene Sue, Lautrâam*ont, p. 72.*

Un poet care-şi meditează inspiraţia, cum este Guillevic, descoperă astfel – fără îndoială, în afara oricăror reminiscenţe – mitologia defileurilor stâncoase. Trebuie să mai amintim cum au înşelat Argonauţii stâncile monstruoase care, apropiindu-se una de alta, îi zdrobeau pe călătorii îndrăzneţi ce voiau să străbată defileul. Argonauţii au dat drumul unei porumbiţe care, protejată de Minerva, n-a lăsat decât câteva pene din coadă trecând printre stâncile care se izbeau între ele. Şi în timp ce stâncile se îndepărtau spre a-şi lua un

nou avânt, corabia lui Iason s-a grăbit să treacă printre ele. Iar stâncile nu i-au stricat decât prova.

Corăbiile reci, stâncile acestea care plutesc pe mare, mai lent, mai crud, se strâng laolaltă. În cele din urmă sunt forţe ale unei mitologii mai adevărate, ale unui onirism mai profund decât visele prea explicate, prea raţional explicate, prea figurativ explicate ale mitologiei tradiţionale. Un defileu, în virtutea simplei legi a onirismului, „se strânge", nu în stilul liniştit descriptiv al geografului, ci cu totalul realism psihologic al imaginaţiei şi cu încetineala forţelor invincibile.

Se pare că piatra colosală, prin chiar nemişcarea ei, dă o impresie mereu activă de ţâşnire. D.H. Lawrence (Cangur, trad. fr., p. 305) plimbându-se în Cornouailles traduce astfel „aspectul primitiv aljandei şi al uriaşelor blocuri de granit care ies din pământ": „Înţelegem uşor de ce oamenii adoră pietrele. Ei nu adoră piatra, ci misterul pământului, puternic şi preuman, care-şi arată forţa". Un poet ca Gabriel Audisio retrăieşte şi el un poem al forţei inspirată de piatră: mânuind, într-un coşmar, măciuci pe care visul său le cioplise din piatră, ele regăseşte toate înfruntările Vârstei de piatră.

Îţi mulţumesc că mă înveţi ura şi răzbunarea. Voi deveni mai tare decât pumnii tăi noduroşi.

Gabriel Audisio, *Poeme ale negrului lustru* (*Vârsta de piatră*)

De asemenea, cu simţul său direct al imaginaţiei ofensive, Henri Michaux ne spune repede: „Un om fu lovit de o stâncă pe care prea mult o privise. Dar stânca nu se mişcase!" Degeaba ne spune raţiunea că stânca este imobilă. Degeaba ne confirmă percepţia noastră că piatra este tot în acelaşi loc. Degeaba ne învaţă experienţa că piatra monstruoasă este o formă placidă. Imaginaţia provocatoare a intrat în luptă, Visătorul, cu trupul

— r, Qtiia Trăiţi lupta încăpăţânată a unui jjcisunaj în lui în

Împotriva pietrei înrădăcinate în pământ. „Tropăie, puternic şi ameninţător, în jurul pietrei; o va sparge în bucăţi. De ce? Când simţi faţă de o piatră o ură teribilă, e atât de uşor să o fărâmi. Şi dacă piatra rezistă, dacă refuză să se lase învinsă? Atunci se va vedea cine va

supravieţui acestei lupte neînduplecate".

Dar atunci de ce nu ne-ar fi şi lumea pietrei ostilă, de o ostilitate înăbuşită ce se opune fricii noastre bine stăpânite? Cât de bine simţi, citindu-l pe Michaux, că poţi fi ucis de o imagine! Atâtea forte se însufleţesc în ambivalenţa vicleană, totul este forţă care se arată şi forţă care se ascunde, totul este atac şi toată este fugă. A iubi şi a urî alcătuiesc o ambivalenţă sentimentală A provoca şi a se teme formează o ambivalenţă mai profundă mai strânsă, de vreme ce ea este nodul însuşi, nu al sentimentului, ci al voinţei.

Contemplarea activistă a stâncilor ţine din acea clipă de ordinea sfidării. Este o participare la forţe monstruoase şi e dominare asupra unor imagini care te zdrobesc. Simţi că litera tura este cel mai bine situată, în raport cu orice altă artă. s arunce această sfidare, să o repete, să o multiplice – uneori şi s-o insinueze.

Trăind cât de cât în stânci, vom uita marea slăbiciune Baudelaire a scris undeva: „Peisagiştii noştri sunt animale pre erbivore". Un vis al solidităţii şi al rezistenţei trebuie, aşadar, s fie situat în rândul principiilor imaginaţiei materiale. Stânca est astfel o imagine primordială, o fiinţă a literaturii active, a litenturii activiste care ne învaţă să trăim realul în toate profunzimii şi prolixităţile sale.

III

Dar literatura sfidării trebuie, fireşte, asociată cu literatu fricii. E de ajuns o imagine şi un întreg univers tremură. (deschidere de dramă cosmică într-un singur rând al 1 Nietzsche!... Inima bătrânului demon al stâncilor începe să u mure" (*Ştiinţa veselă*, trad. fr. Albert. p. 105). Funcţia stân este de a conferi o dimensiune înspăimântătoare peisajului. A gândeşte Ruskin (*Amintiri din tinereţe*, trad. fr., p. 363): ... (englez nu cere de la o stâncă decât să fie destul de mare ca's stârnească sentimentul primejdiei: trebuie să-şi poată spune: dacă s-ar desprinde, m-ar zdrobi pe loc". În aceste condiţii, contemplarea este un curaj şi lumea contemporană este decorul unei vieţi de erou. Lumea este o legendă. Chiar şi un personaj atât de sentenţios cum este Valvedre, din romanul lui George Sand, lasă să se întrevadă, sub filosofia-i uşuratică, o tulburare profundă în faţa fiinţei stâncii (George

Sand, *Valvedre*, p. 29): „Nu urăsc stânca, ea își are rațiunea de a fi, face parte din structura terestră. îi respect originea, şi chiar o studiez cu o anume tulburare religioasă; dar văd legea care o stăpâneşte şi care, dezagregând-o, reuneşte într-o fatalitate comună atât distrugerea ei, cât şi pe cea a ființelor aparținând unei creații mai moderne care au crescut pe pereții ei". Astfel, un destin al strivirii se citeşte în contemplarea stâncii. Se pare că ființa curajoasă poate întârzia năruirea, dar că va veni şi ziua fatală când va fi zdrobită sub granitul prăbuşit. Câte morminte ilustrează această imagine!

Pentru mulți visători, greaua stâncă este *piatra de mormânt naturală*. Eroul lui Melville, Pierre, meditând lângă o piatră *înspăimântătoare*, lângă o piatră *strivitoare*, abis al greutății, „Stânca pământului", scrie (*Pierre*, trad. fr., p. 156): „Se gândise adeseori că nu exista nicio altă piatră de mormânt pe care să o prefere pentru sine acestui impunător monument funerar din care părea că iese, atunci când frunzele se legănau încetişor în jur, geamătul plângător şi îndoliat al vreunui blând adolescent din timpuri antediluviene". Un întreg Egipt imaginar este asociat de Melville acestei stânci izolate, pierdută în câmpia occidentală. Enormul mormânt imaginar îi sugerează un „hamletism al lumii antice". Într-o lume de stânci care nu au istorie, el revede astfel un *Egipt natural*, o Piramidă în care vrea să regăsească un labirint şi un cavou. Urmează pagini în care proba de curaj este tocmai o sfidare aruncată Puterii de zdrobire a stâncii monstruoase, o sfidare aruncată unei imagini a morții. Eroul s-a strecurat într-un spațiu strâmt, între pământ şi stânca cel domină: „... Dacă atunci când mă sacrific în numele Datoriei, propria-mi mamă mă sacrifică din nou, dacă Datoria însăşi nu-i decât o sperietoare, dacă totul îi este îngăduit omului şi rămâne nepedepsit, atunci, Masivitate mută, cazi peste mine! Ai aşteptat veşnicii de-a rândul: dacă aşa este, nu mai aştepta; pe cine altul ai vrea să-l striveşti, dacă nu pe cel care este culcat aici şi care te invocă?"

De altfel, simbolismul uman al anumitor legende este uneori

atât de limpede, încât ne dezinteresăm prea uşor de materialul de imagini folosit de aceste legende. Literatura *gândită* dăunează literaturii în *imagini*. Ea interpretează caracterul uman, încetând să participe activ la viaţa imaginilor. Astfel, *stânca* lui Sisif devine un simplu cuvânt care *desemnează* o fatalitate oarbă, fatalitatea unui om care nu-şi mai *vede* duşmanul, o fatalitate *delegată* instrumentului de pedepsire prin omul care pedepseşte.

O nuanţă cu adevărat reală este ştearsă prin acest nominalism, prin această interpretare devenită prea repede *raţionalistă*. Totuşi, Sisif, cu întregul său trup arcuit împotriva stâncii, este imaginea unei lupte reale împotriva unui obiect real! De ce să nu luăm decât *forma* simbolismului și să nu încercăm să-i trăim dinamismul? Asta se întâmplă pentru că *interesul* nostru este foarte precar sub acest raport. Noi nu trăim, noi nu mai trăim *piatra*. Cât de numeroşi sunt cei care trec, plimbându-se, prin faţa vreunei cariere, fără să intre în ea! Cum să înţeleagă ei atunci *ameninţarea pietrei* şi *curajul*. Totul se va însufleţi, dimpotrivă, dacă evocăm onirismul muncii. Atunci mitul lui Sisif apare ca un coşmar al tăietorului de piatră.

Mitologia clasică, încărcată de evhemerism, povesteşte toate intrigile omeneşti care au dus la condamnarea lui Sisif. Dar, aşa cum spune Albert Camus în frumoasa sa carte *Mitul lui Sisif* (p. 164): „Nu ni se spune nimic despre Sisif în infern”. Camus lasă deoparte munca infernală pe care o descrie foarte bine într-o jumătate de pagină, pentru a judeca de pe poziţiile intelectualului inutilitatea acelei munci, pentru a se *convinge* de absurditatea ei. Şi totuşi, cum ar spune un bergsonian, munca aceasta *va fi fost absurdă*, dar, în actul ei, unde se găseşte semnul acestei absurdităţi? în momentul efortului, Camus spune în mod enigmatic: „Un chip care trudeşte atât de aproape de pietre a devenit piatră el însuşi”. Aş spune, dimpotrivă, că o stâncă încărcată cu un efort atât de prodigios al omului a devenit ea însăşi om. Şi îi văd cum se înfruntă. Stânca explicitează efortul uman, este frumosul complement de obiect al unui biceps conştient de puterea lui, şi, în vârful colinei, când un accident face să se rostogolească piatra infernală, prin ce supremă îndemânare, aruncându-se într-o parte,

evită Sisif să fie strivit? De fapt, chinul lui Sisif este o partidă de fotbal ceva mai lungă, şi orice sport, văzut de

un pesimist, ar putea fi desemnat ca figură a absurdului. „Trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit”, spune Camus, încheindu-şi cartea. Pentru a ajunge aici e de ajuns să nu dăm prea multă importanţă accidentului produs seara, când nenorocul şi oboseala vor face să se rostogolească în abis stânca urcată cu trudă pe vârful colinei. A doua zi soarele răsare pentru toată lumea, cu toţii reîncepem să trăim şi să muncim. În ordinea imaginaţiei dinamice, este bine orice începe bine.

V

Mai mult, *impasibilitatea* stâncii este ea însăşi o ameninţare. Fiindcă unul dintre scopurile noastre, în cărţile noastre despre imaginaţie, este de a pune în evidenţă câteva teme ale unei *mitologii nemijlocite* – mitologie, fără îndoială, foarte slabă în faţa mitologiei lucrate de tradiţii, multiplicată în visurile unui întreg popor –, nu vom ezita să desemnăm reveriile cele mai intime, cele mai personale, prin legende. În această viziune, ni se pare că adevărata materie a *sfinxului* este stânca.

Nu avem pretenţia fireşte, să aducem pe o cale atât de ocolită, nici cea mai mică contribuţie la mitologia savantă. Dar, la însuşi nivelul imaginaţiei literare, suntem frapaţi de o frecventă apropiere între imaginea stâncii şi imaginea sfinxului. Nu avem oare aici dovada că există o anumită reciprocitate între imaginile culturii antice şi imaginile contemplaţiei leneşe? Reveria noastră de-a lungul drumeagului desfundat, ce străbate câmpia misterioasă, regăseşte în chip firesc toate enigmele omeneşti.

Astfel, în *Biblia umanităţii* (p. 162), Michelet scrie, ca şi cum lucrul s-ar înţelege de la sine: „Şi piatra însăşi, înălţată în drum, vă propune enigma sfinxului”.

Pierre Loti, în *Arabia pietroasă*, a întâlnit aceşti sfincşi naturali (*Desertul*, IX): „La răspântiile lugubre ale acestor defileuri, vagi capete de elefanţi sau de sfincşi, aşezate parcă la vedere pe acele îngrămădiri

de forme, par să contemple şi să *menţină* nesfârşita tristeţe din jur". Loti subliniază el însuşi această dezolare menţinută, această tristeţe enigmatică a peisajului păzit de monştrii de piatră.

La rându-i, Victor Hugo se gândeşte fără îndoială tot la sfinx când spune. În *Satirul* (ed. Berret, *Legenda secolelor*, vol. II, p. 597):

Stânca

149

...stâncile, aceste chipuri Pândesc marea taină, mute, cu gâtul întins. Oare nu evocă el, în următorul vers, fruntea sfinxului?

Încruntarea gânditoare a sprâncend stâncilor.

[*Satirul*)

Această imagine a *frunţii stâncii* – imagine de neînţeles, dacă în memorie nu lucrează gândirea cu privire la sfinx – este adeseori reluată în opera lui Victor Hugo. Repertoriul lui Edmond Huguet, care nu-i nici pe departe complet, citează vreo zece asemenea exemple1. Această imagine este o aplicare obiectivă a adevăratului *complex al frunţii gânditoare*, pe care Charles Baudouin l-a pus în evidenţă în a sa *Psihanaliză a Maestrului*.

O stranie inversiune a imaginii care leagă fruntea gânditoare şi stânca este sensibilă într-o meditaţie a lui Thoreau (*Walden*, trad. fr., p. 238). Ea e adusă de foarte de departe. Thoreau caută semnificaţia adeseori legendară a „adâncimii" eleşteelor. Nu-i totdeauna necesar ca apa să fie adâncă. Dacă malul este muntos, cu vârfuri stâncoase care se oglindesc în apă, putem visa o adâncime. Visătorul nu poate visa în faţa unei oglinzi care nu ar fi „adâncă". Şi Thoreau adaugă: „În trupurile noastre, o sprânceană ce iese îndrăzneţ în reliei se ridică-peste o adâncime corespunzătoare de gândire, arătându-ne-o". În cartea noastră *Pământul şi reveriile odihnei* vom avea şi alte prilejuri să arătăm izomorfismul imaginilor adâncimii. Între stânca înălţată peste ape şi sprânceana înălţată peste ochi funcţionează acest izomorfism, înălţându-se deasupra eleşteului, stânca sapă un abis sub ape. Geografii vor explica altminteri lucrurile. Dar ei îl vor ierta pe un filosof visător care caută în lume toate imaginile „adâncii de cugetare".

Uneori imaginea este mai ascunsă, şi atunci ne face să visăm şi

mai mult. Se pare atunci că problema sfinxului este mai puţin inumană şi că, asemenea unui examinator indulgent, el ne suflă oarecum cuvintele enigmei, mărturisindu-se pe jumătate:

Dacă într-o bună zi vezi că o piatră îţi surâde.

1 Huguet, *Le Sens et la Forme dans les Metaphores de Victor Hugo*, pp. 150-151.

Te vei duce să spui?

(Guillevic, *Terraque*, p. 19)

Astfel, toate fineţurile psihologice se exprimă în cele din urmă prin insensibilele stânci. Legenda omenească îşi găseşte ilustrarea în natura neînsufleţită, ca şi cum piatra ar putea primi *inscripţii naturale*. Poetul ar fi atunci paleograful primordial. Materia este astfel profund legendară.

VI

Vom înţelege poate mai bine funcţiile ostile ale *stâncii literare*, dacă vom reciti capitolul consacrat de Ruskin *peisajului medieval*, în cartea sa *Pictorii moderni* (trad. fr., Kammaerts, p. 95 şi urm.). Ne-am putea aştepta să găsim în acest capitol unele vederi asupra alegerii peisajelor. Dar în cele din urmă referinţele] a pictură par mai puţin numeroase decât referinţele la literatură. În joc este lumea lui Dante, muntele dantesc, stânca dantescă. Realismul prescurtat al lui Ruskin se convinge repede: Infernul este un loc de o mare tristeţe din Apenini (p. 98). „Danţe îşi închipuie că stâncile sunt de un cenuşiu tern, pătat ici-colo cu un brun al ocrului de fier. Este tocmai culoarea calcarului din Apenini; tenta lor gri este cu deosebire rece şi neplăcută”. După Ruskin, aceasta este de ajuns pentru a alcătui un

Infern.

Ruskin caracterizează în mod rapid substanţa stâncii danteşti: ea se sfărâmă sub ciocan, şi de aceea al şaptelea cerc, „rezervat celor violenţi” este „un cerc de pietre sfărâmate” (Cântul XI, 2), şi Ruskin, spunând nefericirea acestor prăpăstii năruite, trage concluzia că Dante „ni se arată a fi un foarte slab alpinist”. „În toate aceste pasaje, atenţia

lui Dante este pe de-a-ntregul concentrată asupra caracterului accesibil sau inaccesibil al locurilor... El nu foloseşte decât epitete ca povârnit, monstruos, abrupt, răufăcător, dur”. Fără îndoială, asemenea reci raţionalizări nu sunt capabile să ne facă să înţelegem profunzimile misticii lui Dante, dar ele ne arată, prin rapiditatea trăsăturilor, o caracteristică literară a epitetului dant*esc. În* cele mai multe cazuri, când epitetul dantesc se iveşte sub condeiul unui scriitor.

acesta zugrăveşte o lume de stânci, o lume de piatră. *Stânca dantescă* este o imagine primordială.

Glumim pe seama stâncii uriaşe, aşa cum glumim pe seama tuturor figurilor fricii. Frica este, între generaţii, de la tată *le* copil, prilejul unei afectivităţi dialectice. În loc de Danţe, îl putem evoca pe Rabelais, şi putem râde de stâncile nenumărate care poartă semnul lui Garganţua. E de ajuns să parcurgem cartea lui Paul Sebillot, *Garganţua în tradiţiile populare*, pentru a vedea în acţiune această obiectivitate a enormului. Această proiecţie de obiecte monstruoase simple. Vom vedea aici ustensilele şi mobilele, hainele şi încălţămintea uriaşului. Trebuie oare să mai amintim că Garganţua este mult mai vechi decât Rabelais, că el este oarecum *uriaşul natural*, cel pe care îl alcătuieşte în chip firesc, la cel mai mic pretext, imaginaţia populară? Stânca este astfel în mod firesc o temă a proporţiilor sporite.

VII

Stânca este şi un foarte mare moralist.

De exemplu, stânca este unul din maeştrii curajului. S-e repetat adeseori că dinamismul cosmic al poeziei lui Victoi Hugo şi-a găsit impulsul în contemplarea Oceanului. Or, imaginea dinamică cea mai puternică este aici lupta dintre mare şi stânca. Din locul numit Marine-Terrace, spune Berret (*Legende secolelor*, vol. I, introd., p. XV), Victor Hugo „poate vedea toate bătăliile pe care le dau valurile împotriva stâncilor monstruoase în acea perioadă, după cum scrie Michelet, Victor Hugo are „e forţă *biciuită*, forţa unui om care merge ore în şir în bătaia vântului şi se scaldă de două ori pe zi în mare”. Dar această viaţă dinamică reală, care se dinamizează într-un complex pe care l-am numit complexul lui Swinburne (cf. *Apa şi visele*, cap VIII),

este accentuată de toate puterile de a imagina ale vizionarului. Pentru Hugo, a vedea înseamnă a acţiona. El îşi vede bătălia începând acolo, cu stâncile. Dar cine o provoacă? Raţiunea răspunde: Oceanul, fireşte. Dar fiinţa care imaginează simte dimpotrivă, că provocarea vine dinspre stânca monstruoasă, căc: fiinţa care imaginează se identifică cu stânca invincibilă. Stânes este, aşadar, curajoasă. Ea este adevăratul luptător. „Cele două stânci, şiroind încă după furtuna din ajun, semănau cu nişte

luptători plini de sudoare…” (Victor Hugo, Oamen*ii mării, ed*. Nelson, vol. II, p. 7).

Un vers de André Spire urmează aceeaşi dinamică:

Stâncile, râzând, te scuipă cu spumă.

(A. Spire, *Furtună*. *Spre drumurile absurde*)

Cum ar putea fi mai bine realizată esenţială transmutare a forţelor care este legea fundamentală a imaginaţiei dinamice, a imaginaţiei dinamizante? în faţa mării imense, stânca este fiinţa virilă.

Cum ar putea vântul ce bate în stâncile înspăimântătoare să nu aibă o voce care ne sfâşie? Defileul stâncos nu e numai o cărare gâtuită, el tresaltă de acel suspin al pământului pe care scriitorul rus Belîi îl auzea în pădurile şi munţii copilăriei sale (*Antologia scriitorilor sovietici*, p. 49): „Vânturile repezi devin un şuierat în ramuri, sub vuietul negru al stâncii; atenţie la vocea guturală de bas… Printre stânci… care forează un defileu sub faţetele netede şi pure ale uriaşilor cenuşii”. În peisajul dinamizat de piatra dură, de roca de bazalt sau de granit, un vuiet negru sapă abisul. Stânca strigă.

Fiinţe mai puţin viguroase, scriitori mai filosofi vor găsi imagini mai liniştite. În al său *Eseu despre natură* (trad. fr. Xavier Eyme, 1865, p. 69), Emerson spune întâmplător, ca şi cum ar fi vorba de o imagine cu totul firească: „Cine poate şti câtă tărie l-a învăţat pe pescar stânca izbită de valurile mării?” Nu avem oare aici o dovadă că omul are nevoie de o adevărată *morală cosmică*, de morala care se exprimă în marile spectacole ale naturii, pentru a ne duce cu curaj viaţa de muncă zilnică? Orice luptă are nevoie de un obiect şi totodată de un decor.

O imagine a sfântului Francisc de Sales ne va oferi un nou

document care va fi o dovadă a acestei *morale figurate* şi în acelaşi timp un exemplu de imaginaţie dinamică (*Introducere la via* la *devota*, ed. Garnier, p. 218): „Cât despre sfânta Elizabeta de Ungaria, ea se juca şi se afla în tot felul de petreceri, fără să se preocupe de credinţa-i, care îi era atât de bine înrădăcinată în suflet încât, aşa cum stâncile din jurul lacului Riette cresc, deşi sunt izbite de valuri, credinţa ei creştea în ciuda strălucirii şi zădărniciei la care o expunea condiţia ei”. Astfel, aşa cum un suflet se întăreşte împotriva pasiunilor, aşa cum un om se înalţă spiritual dominându-şi soarta potrivnică, tot astfel stânca lovită de valuri se înrădăcinează şi mai adânc în pământ şi se înalţă şi mai

mult spre ceruri. Surprindem o nouă răsturnare a imaginilor. De data aceasta morala este cea care simte şi imaginează, morala este cea care *proiectează* imaginile. Şi modelele sunt atât de intim armonizate în convingerile visătorului, încât se pare că odată cu fiecare rafală, stâncile izbite de valuri încep să se înalţe. Bineînţeles, un cititor modern acordă puţină importanţă unor astfel de imagini. Dar, printr-un asemenea dispreţ, el tinde să facă o critică literară infidelă, o critică incapabilă să regăsească imaginaţia unei epoci. El îşi pierde astfel multe bucurii literare. Nu trebuie să ne mirăm că o lectură raţionalizantă, că o lectură care nu simte imaginile ne va face să subestimăm imaginaţia literară.

VIII

Ar trebui să scriem multe pagini pentru a arăta toate lecţiile de stabilitate pe care Goethe le-a descoperit contemplând stâncile. Independent de conflictul dintre neptunismul său şi vulcanismul unora dintre contemporanii săi, simţi în acţiune în viziunile sale cosmice simţul stâncilor primordiale. Vom vedea un bun rezumat în cartea lui Josef Diirler: *Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und in der deulschen Romantik*.

Pentru granit, pentru roca primitivă, Goethe simte o înclinare pătimaşă, „*cine leidenschaftliche Neigung*”. Granitul înseamnă pentru el „adâncimea şi înălţimea cele mai mari”, „*das Hb chste und Tiefste*”. Pe

Broken cunoaşte cu o intuiţie primordială, stânca fundamentală, acel *Urgestein*, nou exemplu de *Urphănomenon*, atât de importante pentru filosofia goetheană a naturii. Aşezat pe un pisc pleşuv, îi place să-şi spună: „Aici stai nemijlocit pe o bază care ajunge până în cele mai adânci regiuni ale pământului… în această clipă, forţele lăuntrice… ale pământului acţionează asupra mea odată cu influentele firmamentului”. Acolo simte el primele şi solidele începuturi ale propriei sale fiinţe. Uriaşa cuprindere a reveriilor goetheene este redată în acest vers:

Oben die Geister und unten der Stein.

Altundeva Goethe scrie: „Stâncile a căror putere îmi înalţă sufletul şi îi dăruiesc soliditate”[1]. S-ar părea că stânca de granit este numai piedestalul fiinţei sale glorificate, dar că el îi conferă soliditatea lăuntrică.

Să aparţii nu pământului, ci stâncii: iată un mare vis ale cărui nenumărate urme pot fi găsite în literatură. Câte opere spun gloria castelului înscris în stâncă şi îi consideră bravi între bravi pe cei care trăiesc printre pietre!

Clemens Brentano (citat de Diirler: *Die Bedeuntung des Bergbaus bei Goethe und inder deutschen Romantik*, p. 203) a participat şi el la orgoliul granitului:

Schmăhst du ewige Gesetze.
Der Gesellschaft Urgranite.
Dann schimpfst du den Kern der Erde
Der zum Licht dringt în Gebirgen.

Pentru Hegel, granitul este „sâmburele munţilor” (*Filosofia naturii*, trad. fr., II, p. 379). Este principiul concret prin excelenţă. Metalele sunt „mai puţin concrete decât granitul”, „granitul este elementul cel mai esenţial, substanţa fundamentală de care se leagă celelalte formaţii”. Această parţialitate pentru o substanţă, această judecată definitivă, dovedeşte îndeajuns că ne supunem imaginilor.

Granitul vorbeşte despre permanenţa fiinţei sale prin chiar

textura lui. El sfidează orice pătrundere, orice scrijelare, orice uzură. Iau atunci naştere nenumărate reverii care joacă un mare rol în educaţia unei voinţe. A visa granitul, aşa cum face Goethe, înseamnă nu numai să te propui tu însuţi ca o fiinţă de nezdruncinat, dar şi să-ţi făgăduieşti că vei rămâne lăuntric insensibil la toate loviturile, la toate injuriile. Un suflet moale nu poate imagina o materie dură. Imaginaţia, într-o imagine sincer evocată, determină participarea profundă a fiinţei. Nu-i nevoie să vorbeşti prea mult despre asta. Orice mare imagine este un model. Simţi acţiunea unei imagini modelatoare după o anumită

1 O fiinţă beată de *duritate* ca D.H. Lawrence va adera cu patimă la granit. „Îmi dau seama că detest calcarul – detest să trăiesc pe marmură, pe terenuri calcaroase, pe stânci calcaroase. Detest toate astea. Sunt stânci moarte, nu au viaţă, picioarele mele nu se înfioară în contact cu ele. Le prefer până şi gresia. Dar granitul! Granitul este preferatul meu. Este atât de viu sub picioare” (*Sardaigne et Méditerranée*, trad. fr., p. 146).

economie a expresiei. Într-un singur rând un poet poate să te facă să simţi nobleţea materiei dure:

Anumite cuvinte foarte iubite de mână: granit, scrie Yanette Deletang-Tardif în al său Caiet (*încercarea de a trăi*, p. 73).

Nu-i oare un lucru cu totul remarcabil că acele cuvinte care desemnează substanţe stâncoase sunt ele însele cuvinte dure? Iată o singură frază în care Buffon desemnează pământurile primitive (ed. 1788, vol. I, p. 3): „Trebuie să înţelegem prin asta stânca vie, cuarţurile, jaspul, feldspatul, mica, gresiile, porfirele, graniturile”. Vorbind, omul vrea să-şi păstreze experienţa mâinilor.

Cu aceste cuvinte în gură, îl vom ierta pe bunul geolog Werner, care nu ezita să afirme că numele mineralelor sunt rădăcinile lingvistice primitive. Stâncile ne învaţă limbajul durităţii.

CAPITOLUL VIII

Reveria pietrificatoare

„Când, copil fiind, am văzut pentru prima oară cum este mânuit ipsosul, am avut un şoc şi am căzut pe gânduri. Nu-mi puteam desprinde ochii de la acel spectacol. Nu era încă decât un spectacol, dar simţeam în chip obscur, după felul cum mă înfiorasem din cap până-n picioare, că era vorba despre ceva de care şi eu mă voi sluji într-o bună zi”.

(HENRI MICHAUX, *Libertatea de acţiune*, p. 25)

Nu orice imaginaţie este primitoare şi expansivă. Există suflete care îşi formează imaginile printr-un anume refuz de a participa la ele, ca şi cum ar vrea să se retragă din viaţa universului. Le simţi de la un bun început ca fiind antivegetale. Ele întăresc toate peisajele. Le place relieful accentuat, contrastant, tăios, relieful ostil. Metaforele lor sunt violente şi crude. Culorile lor sunt bătătoare la ochi şi zgomotoase. Ele trăiesc din instinct într-un univers paralizat. Ele ucid pietrele.

Multe pagini din Huysmans ne vor putea servi drept prime exemple pentru această *reverie pietrificatoare*. Prin ele va deveni mai uşor studiul unor imagini mai puţin dur constituite. De altfel, parcă pentru a ucide şi mai mult lumea contemplată, viziunea lui Huysmans adaugă la toate acestea o puzderie de plăgi purulente. Semnele cadaverice abundă în *poetica materială* a lui Huysmans. O dialectică a pietrei şi a plăgii ne va permite să asociem figurilor imobilizate ale unei lumi pietrificate o slabă şi lentă mişcare straniu inspirată de maladia cărnurilor. Să formulăm aşadar dialectica materială a imaginilor din opera lui Huysmans prin aceşti doi termeni: puroi şi pilitură de fier.

Drept centru al *analizei noastre materiale* a poeticii lui Huysmans, vom alege capitolul al cincilea din romanul *în radă* (Ed. Cres). În multe privinţe este călătoria pe Lună povestită de un anti-aerian, de un *terestru*. Dar acestui terestru nu-i place pământul; pământul, piatra, metalul îi vor sluji la *realizarea* a ceea ce-i repugnă. Astfel încât i-am putea da acestui capitol din *în radă* titlul şi subtitlul: *Chimia durităţilor lunare sau Dezgusturile unui litofag*.

Dar să vedem mai întâi în ce mod reveria în faţa unei lumini reci şi palide va suscita substanţele dure. În acest scop, să ne lăsăm pătrunşi de toate nuanţele contemplate, să le separăm pentru a le condensa şi să ne amintim de observaţia Virginiei Woolf: „Când culori strălucitoare precum albastrul şi galbenul se amestecă în privirea noastră, ceva din praful lor rămâne şi în gândurile noastre” 1.

Pe lună, „într-o fugă nedefinită a privirii”, Huysmans vede., un imens deşert de ipsos uscat”. Prin numirea acestei materii sărace şi inferioare, toată lumina cerului se pietrifică. Ea este oprită în mişcarea-i, care i-ar părea atât de sensibilă unui visător acvatic al *apei lunare* sau unui visător aerian al *fluidului lunar*. Ea nu mai este decât o „apă de var împietrită”. În mijlocul acestei lumini pustii, un munte se înalţă, purtând pe Lună toate semnele sale terestre şi dure: povârnişurile sale sunt „accidentate, găurite ca un burete, stropite cu puncte scânteietoare de zahăr”. Ipsos, lapte, zahăr, iată tot atâtea nuanţe mineralizate ale *dezgustului pentru albeaţă*.

Solul plat al văii lunare învecinate este „făcut din noroi uscat, ceruză şi cretă”. O „creastă de cositor domină muntele „pe care se înalţă uriaşe cocoaşe... muntele fiert la focul a nenumărate cuptoare”. Acolo rămâne vizibilă o „clocotire plină cu băşici de aer”, dintr-odată congelată.

Plimbarea imaginară continuă pe un „gheţuş plin cu chiciură” pe care cresc „un fel de ferigi cristalizate” ale căror nervuri strălucesc ca nişte „dâre de argint-viu”. După cum vedem, albeaţa face ravagii în continuare. Materia este cadaverică. Apa însăşi este plată şi solidă. Visătorul şi soţia lui merg „pe arborizări laminate, ce se desfăşoară sub o apă diafană şi fermă”.

Zona vulcanică e la fel de rece şi de moartă. Ea este „presărată cu un fel de vulcani de sare, plină de un fel buboaie, zgu-roasă ca pilitura de fier”. „Piscurile, crestele dinţate taie cu fierăstrăul lor bazaltul înstelat al cerului”.

Această voinţă de a evoca imagini tăioase nu ne dezvăluie oare un adevărat sadism chirurgical? Huysmans aşază „otrusă

Virginia Woolf. *Orhndo*, irad. fr., p. 207.

Cf. Allendy. *Journal d'uh Medecin malade*. p. 16.

de chirurgie" pe „pânza albă" a Lunii. Orașele lunare văzute de visător aduc „o îngrămădire de instrumente chirurgicale enorme, ferăstraie colosale, bisturie uriașe, sonde hiperbolice, ace monumentale, chei de trepanație gigante..." Visătorul și femeia care-l însoțește „se freacă la ochi" în zadar, revine întruna în contemplarea luminii de lună plină (atât de placidă pentru sufletele liniștite), această viziune ofen*sivă a* „instrumentelor tenebroase risipite, înainte de operație, pe un cearșaf alb".

Pesimismul acestor pagini este atât de mare, încât cerul năpădit de lumina „de argint" rămâne negru. Firmamentul, acolo sus, „era negru, de un negru absolut, intern, semănat cu aștri care ardeau prin ei înșiși, pe loc, fără nicio lucire".

Tăcerea Lunii va accentua impresia de Moarteuniversală. Putem să dăm o explicație raționalistă în legătură cu această tăcere. Scriitorul a învățat la școală că vocile și zgomotele nu se propagă în vid; el a citit în cărțile moderne că Luna era un astru lipsit de atmosferă, pierdut în cerul vid; el și-a coordonat toate cunoștințele, pentru a produce imagini bine asociate. Dar acest germen rațional nu trebuie să ne facă să ignorăm caracterul direct al imaginilor pietrificării. Suntem cu adevărat în prezența unei voințe de a „meduza", astfel încât putem vedea în paginile lui Huysmans tot atâtea ilustrări ale unui *complex al Meduzei*. Dacă vrem să trăim acest complex din interior, în nodul lui, în voința lui cea rea de a proiecta ostilitate, recunoaștem o *furie mută*, o *mânie pietrificată*, dintr-odată blocată în momentul excesului: „Pretutindeni cataracte de bale închegate, avalanșe pietrificate de valuri, torenți de strigăte afone, o exasperare de furtună operată, anesteziată cu un singur gest".

În *Poemes barbares*, Leconte de Lisle a amestecat în același fel imaginile și ideile noi.

Iată începutul poemului *Les clairs de Lune*:

Este o lume diformă, abruptă, grea şi lividă, Spectrul monstruos al unui univers distrus, Aruncat ca o epavă pe Oceanul vidului, Infern pietrificat, fără flăcări şi fără zgomot…

Pentru Hegel, „rigiditatea” este „principiul lunar”, „este o negativitate devenită liberă” (*Philosophie de la Nature*, trad. fr. Vera, vol. I, p. 393). *Substanţa lunară* este, într-un anume fel, pentru Hegel, substanţa fundamentală a formaţiilor pietrificate (cf. I, p. 450). Filosoful care crede că lucrează la nivelul conceptelor urmează, de fapt, primele seducţii ale imaginilor materiale.

Aceste strigăte afone nu spun oare întreaga mânie oprită prin însuşi excesul ostilităţii ei? Vom găsi astfel în toată opera maestrului multe alte instantanee ale mâniei. „Aici, sedentare maelstromuri se adânceau în nemişcate spirale care coborau în nesfârşite prăpăstii în letargie; colo, pânze nedesluşite de spumă, Niagare convulsive, exterminatoare coloane de apă se înălţau peste abisuri, cu mugete adormite, cu salturi paralizate, cu vârâejuri împietrite şi surde”. Cum ar putea fi mai bine înălţată la nivel cosmic viziunea mânioasă? Iată mânia cosmică sculptată în piatră, în gheaţă, în chiciură, exprimată printr-o tăcere universală, printr-o tăcere care nu mai aşteaptă nimic, a cărei ameninţare nimic nu o va mai putea slăbi. Această tăcere corespunde unui imperios „taci şi rămâi liniştit” al unui stăpân autoritar. După tonul ei, un psiholog exersat poate recunoaşte un „complex al Meduzei”, o voinţă de hipnotism rău, căruia i-ar plăcea ca, printr-un singur cuvânt şi o singură privire, să-i comande celuilalt la înseşi izvoarele persoanei. Aşa cum spune Goethe (*Maxime şi cugetări*, trad. fr. Bianquis, p. 175): „Pietrele sunt nişte stăpâni muţi. Ele îl preschimbă într-un mut pe cel care le priveşte”.

II

Această viaţă dintr-odată suspendată este altceva decât o decrepitudine. Este chiar clipa Morţii, o clipă care nu vrea să se scurgă, care îşi perpetuează spaima şi care, imobilizând totul, nu aduce odihna. Şi visătorul Huysmans se întreabă „în urma câni, formidabile compresiuni de ovare fusese oprit răul sacru, epilepsia acestei lumi,

isteria acestei planete, scuipând foc, suflând trombe de flăcări, cabrându-se, chinuită pe patul ei de lave? în urma cărei irecuzabile adjurări, recea Se îenă căzuse în catalepsie în această indisolubilă tăcere care planează de o eternitate sub imuabila noapte a unui cer de neînţeles?”

Dacă am vrea acum să studiem mai îndeaproape acest mod de participare la *duritatea dispreţuitoare* a pietrei, trăind oarecum simpatetic antipatia materiei dure, făcându-ne noi înşine materie a indiferenţei şi a durităţii, am înţelege mai bine nevoia lui Huysmans de a nega adierile, murmurele şi miresmele. „El miroase lipsa de aer”, frumoasă formulă pentru o neantizare sartriană. Şi ajunge la acest neant sensibil care pregăteşte insensibi*i umilitul şi teieiuie vuill* (*îl* litatea şi surzenia pietrei: „Nu, niciun miros nu exista în această Mlaştină a Putreziciunii. Nicio exalare de sulfura de calciu care să dezvăluie disoluţia vreunui Ies; nicio duhoare de cadavru care să se solidifice sau de sânge care să se descompună, nicio criptă, vidul, nimicul, neantul aromei şi neantul zgomotului, suprimarea simţurilor mirosului şi al auzului. Iar Jack desprindea cu vârful piciorului blocuri de piatră care cădeau, rostogolindu-se ca nişte cocoloaşe de hârtie, fără niciun sunet”. Fără îndoială, există în toate aceste notaţii o asemenea abundenţă, o asemenea îngrămădire de imagini violente, încât putem vedea în ele un exerciţiu van de literatură. Trăim timpuri mai sincere, când ne ferim de tot ce este sistematic şi artificial. Este poate, în acest caz, oarecum imprudent să tragem învăţăminte psihologice dintr-o literatură *voită*. Dar imaginaţia este mai hotărâtă, mai *determinată* decât s-ar putea crede şi imaginile cele mai factice au o lege. În multe privinţe, teoria celor patru. elemente imaginare înseamnă a studia *determinismul imaginaţiei*. În aceste condiţii, ni se pare că, îndulcind întrucâtva paginile lui Huysmans, am regăsi impresii reale, vise naturale. De exemplu, în vis se întâmplă adeseori ca un simţ să fie oarecum mai adormit decât un altul; carenţa anumitor tipuri de senzaţii determină vise bizare, precum viziunea acelor stânci care se prăbuşesc fără zgomot. Ochiul vede încă, în timp ce urechea a şi adormit. Pluralismul sensibil al somnului nostru este mare. Noi nu

dormim niciodată cu întreaga noastră fiinţă şi de aceea visăm totdeauna. Dar noi nu visăm niciodată cu toate simţurile noastre, cu toate dorinţele noastre. Visele noastre nu ne luminează deci personalitatea întreagă cu o lumină egală. O adevărată analiză senzorială poate izola mari fragmente onirice şi fiecare simt îşi are propriile-i vise. Să spunem în treacăt că ni se pare că psihanaliza nu a cercetat îndeajuns aceste diferite *foi* ale visului. Ea propune, pentru vis, un determinism de ansamblu, în timp ce, fie şi numai pentru că doarme, visătorul se cufundă la niveluri foarte diferite, trăind experienţe sensibile care îşi găsesc adeseori o omogenitate prin viaţa privilegiată a unui singur simţ. Astfel. visul lunar al lui Huysmans nu menţine decât senzaţiile pe

Peisajele de piatra sunt descrise adeseori în literatură prin... tăcerea” lor. La Toledo (*Du Sting, de la Voluptect de in Mort*), Barres a trăit, în tăcerea acelor spaţii împietrite”. Barres găseşte şi că... pentru a zdruncina undele adânci ale conştiinţei noastre... neîntrecute rămân frumuseţile leprozeriei”.

de-a-ntregul vizuale de duritate şi de frig. Duritatea şi frigul sunt deja aici, pentru că sunt percepute doar prin mijlocirea vederii, metafore, dar metafore oarecum naturale. Se pare că Huysmans a răspuns prin injurii chimice provocării unei lumini tăioase şi reci.

Multe alte cărţi de Huysmans şi-ar putea aduce contribuţia la o teorie a *peisajului mineralizat*. Astfel, în romanul *în răspăr*, Huysmans spune: „Un peisaj mineral atroce fugea în depărtări, un peisaj palid, pustiu, străbătut de râpi, mort; o lumină se răspândea peste acest loc al deznădejdii, o lumină liniştită, albă, amintind de lucirile fosforului dizolvat în ulei” 1.

Nu ne vom mira că în opera lui Joris Karl Huysmans, scriitorul francez cu prenume dure, foarte multe pagini traduc o bucurie mânioasă stârnită de sonorităţile metalice, chiar în timp ce materiile pe care ele le numesc sunt injuriate. Cuvintele şi materiile lor se ciocnesc între ele, trezesc rezonanţa şi zgomotul unor multiple

idiomuri. O culoare, de exemplu, este „întunecată precum cobaltul şi indigoul” (*în răspăr*, p. 18). Petele (p. 130) sunt „stropi de bistru şi de aramă”. „Cinabrul şi lacul”, „auriul şi cromul” (p. 20) se asociază, atât prin duritatea vocabulelor, cât şi prin violenţa culorilor. Culori dure, sunete dure, materii dure se leagă aici într-o *corespondenţă baudelaireană* a durităţii.

Verdele şi oxizii oferă astfel durităţi ieftine. Este, de altfel, frapant să vezi cu câtă uşurinţă cuvântul „oxid”, intrat atât de recent în limbă, a fost încorporat în descrierile naturii. În zece rânduri, Pierre Loti crede că „pătrunde astfel în tainele lumii minerale”: „Un râu străbate cu valuri repezi acest loc al groazei; apele sale lactescente, saturate de săruri, cu pete de un verde metalic, par a rostogoli o spumă de săpun şi oxid de cupru” (*Către Ispahan*. *Opere complete*, ed. Calmann-Levy, X, p. 34).

Dar aceste corespondente ale durităţii nu se alcătuiesc într-o reverie liniştită. Ele au nevoie de o voinţă exacerbată care găseşte unitatea fiinţei în mânie. Pentru Huysmans, imaginile metalice sunt un material de imprecaţii. Tabla şi zincul injuriază prostul gust.2 Fierul stă la originea unui număr incalculabil de metafore împotriva artei din zileie noastre. E de ajuns să citim *poemul în proză* – în proză dură – scris *împotriva* turnului Eiffel3 şi vom vedea că un poet poate urî anumite „lucruri”.

l

Huysmans, *Rebours*, p. 130.

Huysmans, *Les Foules de Lourdes*, p. 36.3 Huysmans, *Certains*, ed. Cres, p. 160.

Fiindcă evităm, în diferitele noastre lucrări asupra imaginaţiei, orice clasificare sistematică, fiindcă încercăm, dimpotrivă, să oferim un desen cât mai complet cu putinţă al unei opere în note succinte, trebuie să arătăm, pentru a completa poetica materială a lui

Huysmans, existenţa unui al doilea centru de reverii. Acest al doilea pol este plaga, o plagă adâncă, o plagă şi ea *materială*, prin care întregul trup în suferinţă îşi dăruieşte florile blestemate. Chiar în reveria acelei Luni minerale descrisă *în radă*, unde se manifestă o voinţă de catalepsie, mai rămân plăgi care curg: Huysmans contemplă aici „Marea Umorilor”, „Mlaştina Putreziciunii”.

Nu ne vom mira că există schimburi continue de metafore de la plagă la metal. În reveria lui Huysmans, plaga este mineralul carnal. Visând la clarul de lună, el vede în astrul imobil „plăgi ce nu se pot vindeca (care înalţă) băşicuţe roz pe această carne de palid mineral” (*în radă*, p. 105).

Deplasând acum reveriile materializate între cei doi poli, cel al cărnii jupuite şi cel al metalului purulent, vom înţelege mai bine sensul metaforelor implacabile. Vom citi totodată mai bine anumite texte din *în răspăr*. Vom înţelege că fiinţa inertă şi fiinţa vie sunt supuse aceleiaşi fatalităţi de grandioasă urâţenie, de universală maladie. Este mai mult decât o butadă; Huysmans pune în gura lui des Esseintes (p. 129) formula unei estetici pesimiste, care este propria-i estetică: „Totul nu-i decât sifilis”.

Adeseori în conferinţele noastre libere de la Sorbona despre Cosmosuri imaginate, am propus, ca exerciţiu, Cosmosuri specificate prin maladii mentale sau chiar prin maladii organice. Ni se părea într-adevăr că o maladie, deranjând vreo axiomă a organizării normale, putea revela tipuri noi de organizare, devenind astfel un prilej de originalitate. În opera lui Huysmans există pagini fulgurante în care se expune un Cosmos imaginar. O întreagă serie de imagini se organizează în jurul acestui sifilis universal, atât de colorat. Este, într-adevăr, viziunea unui *pământ bolnav*, a unei *pietre leproase*, a unor *metale maladiv oxidate*, fremătând în ulcerele deschise. La Huysmans, imaginile maladiei nu au sens decât dacă suscită metaforele metalice. Imaginile metalice nu au viaţă decât dacă suscită metaforele maladiei.

Leonardo da Vinci îi recomanda pictorului, pentru a-şi susţine şi totodată a-şi elibera imaginaţia, să viseze privind crăpăturile unui zid. Iată visul lui Huysmans pe această temă. Un zid străvechi îşi arată (în

radă, p. 54) „infirmităţile oribilei bătrâneţi, siroirea necontrolată a apelor, cuperoza ipsosului.

1

urdoarea ferestrelor, fistulele pietrei, lepra cărămizilor, o nesfârşită hemoragie de scârboşenii”.

Această teratologie a substanţelor, acest pesimism material este una dintre caracteristicile cele mai nete ale visului şi ale stilului lui Huysmans. O asemenea unitate prin duritatea obiectului şi a vocabulei ne arată tocmai că adevăratele surse ale stilului sunt sursele onirice. Un stil personal este însuşi visul fiinţei. Este frapant că printr-o adeziune totală la un tip de imagini materiale, un stil poate să capete în acelaşi timp atâtea forţe şi atâta continuitate. Totul este violent, dar nimic nu explodează. Forţele sunt diverse, dar ele lucrează pe aceeaşi linie. Avem astfel o nouă dovadă că analiza pe baza imaginilor *materiale* poate specifica o imaginaţie literară, poate revela un determinism imaginar. Aceste cangrene metalice şi aceste plăgi pietrificate nu sunt un simplu exces de pitoresc, ele implică o îndoială profundă cu privire la toate substanţele. Substanţa este o trădare. Huysmans este un realist trădat. În scrupulele sale alimentare vom găsi curând noi dovezi.

Intervenţia reveriei pietrificatoare ne va putea sluji şi să studiem la Huysmans refuzul imaginilor vieţii vegetale. Plantele, atinse de anorexia de care suferă întreaga lume vie, nu vor, la Huysmans, să accepte seva. Ele nu vor să accepte flexiunea. Substanţele şi mişcările lor trebuie să se întărească şi să se oprească. Contrar intuiţiilor alchimice, la Huysmans vegetalul este cel care trebuie să trăiască viaţa mineială. De aceea Huysmans ne arată interesul lui des Esseintes pentru florile *hrănite* cu metal, *îndopate* cu săruri monstruoase, abandonate nebuniei unei chimii teratogene. „Niciuna nu părea reală; stofa, hârtia, porţelanul, metalul păreau că fuseseră împrumutate de om naturii pentru a-i îngădui să creeze monştri”. Şi foarte aproape de această litogenie, de această metalizare a lumii vegetale, putem simţi în acţiune cel de al doilea pol, cel al intuiţiilor purulenţei. Când natura „nu putuse imita opera omenească, ea fusese silită să recopieze

membrele lăuntrice ale animalelor, să împrumute

Cf. Verhaeren (*Les Usines*):

Şi scuarurile. unde se deschide, în carii De ipsos alb şi de zgură, O floră pală şi putredă.

Aceste versuri sunt un adevărat test. Mi se pare că ele joacă pe o animalizare scuar-squale, şi întâlnesc astfel ponciful „mahala leproasă”.

164

Pământul şi reveriile voinţei culorile vii ale cărnurilor care putrezeau, magnificele hidoşenii ale cangrenelor lor”. Astfel, maladia este un scop, adevărata finalitate nu numai a fiinţelor vii, dar şi a lumii. Huysmans, străbătând fără oprire o suprimare care vede frumuseţea ţâşnind din ceva tenebros şi impur, ajunge la concluzia (p. 130): „Floarea... este vegetaţia Virusului” 1.

La începutul romanului *în radă* figurează un *vis de piatră*, ale cărui teme ar putea oferi prilejul unor exerciţii elementare întru instruirea unui psihanalist începător. Ar fi, de altfel, interesant să vedem cum, în urmarea romanului său, Huysmans revine asupra unei *explicaţii* a acestui vis. Dacă suntem cât de cât la curent cu psihanaliza, ne vom da seama de insuficienţa psihologiei clasice şi a cunoştinţelor tradiţionale pentru a explica, în vremea lui Huysmans, un vis care ne pare acum atât de limpede.2 Să nu reţinem din el decât plantele mineralizate, decât fructele pietrificate care ne vor permite să caracterizăm anorexia unei imaginaţii terestre care refuză bunurile pământului.

Iată aşadar visul lui Huysmans: un palat care ţâşneşte din pământ, care urcă în cer ca o vegetaţie de colonade şi de turnuri, şi iată ornamentul alcătuit din fructe metalizate (pp. 29 – 30):

„În jurul acestor coloane unite între ele prin spaliere roz de aramă, o vie de giuvaieruri se înălţa în tumult, amestecându-şi firele de oţel, răsucindu-şi ramurile din a căror scoarţă de bronz curgeau încet limpezi cleiuri de topaze şi de ceară irizate cu opale.

Pretutindeni se căţărau foi de viţă tăiate într-o singură piatră; pretutindeni ardea un jăratic din vrejuri ce rezistau focului, un jăratic

pe care-l hrăneau tăciunii minerali ai frunzelor tăiate în lucirile diferite ale verdelui, în lucirile verdelui luminos al smaraldului, ale verdelui palid al peridotului, al verdelui albăstrui al aquamarinei, în reflexele gălbui ale zirconiului, în tonurile de ceară ale berilului; pretutindeni, de sus în jos, pe crestele aracilor, la picioarele tulpinilor, viţa de vie era încărcată cu struguri din rubine şi ametiste, cu ciorchini de grenate şi amaldine, cu boabe albe de chrysoprase, cu muşcat gri de olivine şi de cuarţ.

1 Majusculele îi aparţin lui Huysmans. Ele dovedesc, de altfel, simbolismul formulei.

2 Celor care ar vrea să mai explice visul prin viaţa conştientă sau prin cauze biologice, negând explicaţiile pur onirice, le propunem" spre meditare această formulă a Ăniei Teillard: „Der Traum ist seine eigene Deutung" (Visul se explică prin vise). Onirismul este o realitate omogenă. Cabala, aminteşte Ania Teillard, înţelesese această autonomie onirică.

şi fabuloase tufe de fulgere roşii, de fulgere violete, de fulgere galbene ţâşneau, urcau într-o năvală de fructe de foc a căror vedere sugera verosimila impostură a unei recolte gata să scuipe sub teasc un must strălucitor de flăcări!"

Fără îndoială că un cititor lipsit de *fibra terestră* nu va ezita să sară peste un asemenea pasaj. El nu va vedea aici decât un procedeu facil de a realiza descrieri concrete. Ar fi mai interesat poate dacă ar simţi acţiunea unor valori simbolice profunde ca acelea din paginile pe care Paul Claudel le-a consacrat *Misticii pietrelor preţioase*. Un psiholog al visului va fi la fel de sever ca pagina lui Huysmans: el va vedea aici o asemenea abundentă, încât îi va refuza acestui „vis" până şi cea mai mică autenticitate onirică. Totuşi psihanaliza reveriei *literare* trebuie tocmai să vadă un pretext în această abundenţă pentru a arăta ce *interes* îl mână pe scriitor. Din punctul nostru de vedere, reveria literară continuă totdeauna un vis normal. Nu poţi scrie cu o reală *continuitate de stil* decât dezvoltând germeni onirici profunzi. Fără

îndoială, îmbrăcăm fantomele nopţii în stofe multicolore, le împopoţonăm cu veşminte care le stau rău, dar fantomele îşi păstrează corpolenta onirică şi unitatea foarte simplelor lor mişcări.

Să nu ne mirăm aşadar că anumite imagini păstrează în întreaga operă un semn care ne îngăduie să desemnăm pentru totdeauna psihismul unui scriitor. *Viţa de vie pietrificată* de Huysmans este o asemenea imagine. Servindu-ne chiar de termenii lui Huysmans, putem spune că rădăcina viţei de vie pietrificate este „un fir subteran care funcţionează în obscuritatea sufletului" şi că, urmărindu-i traseul, visătorul vede cum se luminează „dintr-odată pivniţele sale uitate, legând între ele cămări rămase pustii încă din copilărie" (p. 60).

Revista *Fontaine*, mai 1945: „Topazul este desertul şi toate aromatele pământului care arde, galbenul boabei de strugure stafidit asociat cu maturitatea caisei... Viaţa butucului de vie ajunge până la vin şi cea a cărnii până la sânge, fără să izbutească să egaleze rubinul... Dar aceste pietre... ne înţeapă nu numai pupila ochiului, fiecare în chip diferit, dar şi gustul. Una este acidă, alta se topeşte ca mierea între limbă şi cerul gurii. Dacă putem spune că degustăm purpura, una ar fi pentru noi ca vinul de Burgundia. cealaltă ca un chiteau-yque*m, iar acest*a ca un xeres sau ca un foarte vechi vin de Madera, iar aceasta are ardoarea unui alcool, şi aceasta voioşia generoasă şi eroică a unui chablis, şi *aceasta* de culoare arămie îţi urcă la cap ca o şampanie efervescentă, şi aceasta păstrează savoarea dealurilor ce i-au dat naştere şi pe care cerul gurii rând pe rând o diferenţiază şi o îmbină. Dar care expert va şti să recunoască vinurile azurului, anii eternităţii, recoltele spiritului?"

100

Întorcându-ne din acest ţinut îndepărtat, ţinut al dorinţelor obscure, şi reluând jocul valorilor poetice, vom înţelege că focul făgăduit de strugurii strălucitori este fără îndoială o „impostură". Şi iată semnul masochismului alimentar al lui Huysmans. Parcurgând opera lui Huysmans, am putea stabili cu uşurinţă o *listă a vinurilor rele*. Pe scurt, dorinţa este mare, dar vinul este mic. Vinul promite că va fi arzător, dar viţa de vie este de piatră. Strugurii, pulpă şi cărnuri, sucuri

și măduve pentru un visător acvatic, strugurii, soare și flăcări, pentru un visător al focului, nu sunt decât bijuterii, rubine și dure chrysoprase pentru un visător mineralizat. Vinurile, cărnurile nu sunt, pentru Huysmans, niciodată la nivelul totalei lor materialități în deplina valoare a materiei lor visate. Lui Huysmans i s-au servit cărnuri sistematic albite, „epuizate prin odioasa extragere a unui sânge vândut separat” (*În radă*, p. 117). Alimentul puternic și substanțial, vinul tonic și sangvin, dorite ca niște visuri de putere, au suferit o degradare a materialității. Huysmans a vrut *materia terestră* pentru a-și înfige dinții în ea și a o mângâia. Iar această materie l-a trădat. Tonul reproșurilor lui îți arată cât de arzătoare îi erau dorințele. A cheltuit pagini și pagini de injurii împotriva trădărilor și a minciunilor solidității, împotriva scurgerii consistențelor. În cele din urmă, sub acumularea imaginilor artificiale, sub abundența exercițiilor literare pe care unii critici severi le vor condamna, putem descoperi un suflet angajat, o inimă care a iubit realul cu o iubire nefericită, dar sinceră.

De altfel, dacă părăsim opera amară a maestrului pentru a reciti pagini mai calme, vom putea găsi variații îndulcite pe aceleași teme. Să-l urmăm, de exemplu, pe Huysmans la Saint-Se-verin (Pe drum, p. 47), în acea „absidă plantată, precum o grădină de iarnă, cu copaci rari și parcă nebuni. Ai fi spus că e un leagăn pietrificat alcătuit din copaci străvechi și înfloriți, dar fără nicio frunză… de aproape patru sute de ani, acești copaci își imobilizau seva și nu mai creșteau… alba scoarță a trunchiurilor se scorojea ușor… Iar în mijlocul acestei flore mistice, printre acești copaci pietrificați, exista unul, bizar și fermecător, care sugera himerica idee că fumul desfășurat al albastrelor tămâi ajunsese să se condenseze, să se coaguleze, pălind odată cu trecerea anilor și formând, prin răsucire, spirala coloanei care se rotea asupra ei înseși și ajungea să se deschidă într-o jerbă ale cărei tulpini frânte recădeau din înaltul ramurilor”.

În cartea noastră *Aerul și visele*, am notat această imagine a *copacului de fum*, imagine atât de naturală, atât de des contemplată, de asemenea, atât de blândă, atât de odihnitoare pentru o imaginație aeriană. Iat-o *solidificată*, iat-o târâtă în reveria pietrei, pusă la locul ei

în această pădure atinsă de o veşnică iarnă, în mijlocul „unei mase îngheţate de schelete de arbori” (p. 48). Cum am putea găsi o mai bună dovadă că imaginaţiile materiale diferite vin să specifice formele visate? Terestrul şi aerianul îşi au fiecare *copacul lor de fum*. Dar *materia visului* este cea care conferă primul adevăr, cea care se încrede în sufletul visătorului. Cine a urmărit cu adevărat imaginile din operele lui Huysmans. putea să prevedă că şi copacul de fum trebuia să fie meduzat.

III

Când am putut găsi un scriitor care, precum Huysmans merge până la capătul imaginii, nu e greu să descoperim trăsătur mai puţin radicale care creează aceeaşi imagine. Această repe tiţie, oricât de eficace ar fi, este o dovadă a caracterului norma al activităţii imaginare. Astfel. *Luna cu lumină metalică* apare îi anumite poeme ale lui Jules Laforgue:

Eleştee oarbe, lacuri oftalmice, fântâni

Ale Lethei, cenuşă de aer. pustiuri de porţelan.

Oaze, solfatare, cratere stinse.

Arctice Sierre, cataracte cu aer de zinc, înalte platouri de cretă, cariere părăsite.

Necropole mai puţin bătrâne decât gramineele lor.

Şi caravane de dolmene…

(*Opere*, I, p. 216… Climă, faună şi floră pe Lună”)

Şi, nuanţă foarte rară în poezia lui Jules Laforgue, în car Luna este de obicei atât de maternă, o rază de Lună este o să geată care răneşte.

Mistreţi lustruindu-vă fără scop palidele lăncii.

Dar sufletul laforguian este profund acvatic. Viaţa pietre este pentru el ciudat atinsă de reveriile apei, aşa cum am arau într-o carte anterioară:

…Ah! acolo ne întoarcem încă

Şi totdeauna când am înţeles Madreporul.

A înţelege Madreporul nu înseamnă oare a participa la fântâna pietrificatoare? Pentru o reverie care totalizează imaginile, există o simbioză între bazinul de piatră şi izvor, naiada de piatră se înalţă firesc în mijlocul fântânii sculptate. O lume de reverii prinde viaţă în imagini care unesc pietrele cu apa, care dau apei puterea de a secreta piatră, care dau pietrelor puterea de a curge în formă de stalactite. Apa albită de spumă cheamă imaginile vitrificării. Apa, spune Francis Jammes, „se desprinde val cu val", „o acantă albă ca zăpada se înfiripă pe creastă". Toate aceste picături de apă, „dacă s-ar solidifica, nu ar fi decât capsulele unui madrepor" (Francis Jammes, *Jocuri câmpeneşti şi meditaţii*, p. 12). Va fi de ajuns să răsfoim albumul lui José Corti pentru a avea sub ochi frumoase *instantanee madreporice* (*Vise de cerneală*). Le vom trăi dacă urmărim materia colorantă în acţiunea ei de *încrustare*, reînsufleţind visele lui Bernard Palissy, care vedea în formarea pietrelor şi a cristalelor ceva care semăna cu acţiunea unei ape congelatoare, a unei ape care concentrează pământul şi îi dă *valorile sale de cerneală*. Orice visător al peniţei va fi sensibil la aceste valori ale cernelii negre pe pagina albă. Visând în faţa mineralităţii tablourilor madreporice ale lui José Corti, va înţelege că, în China antică, au putut fi evocate „divinităţile cernelii".

Dar nu am mai sfârşi dacă am vrea să studiem toate imaginile care se alcătuiesc la frontiera celor două elemente materiale. Pentru un terestru, toate izvoarele sunt *pietrificatoare*. Ceea ce iese din pământ păstrează urma substanţei pietrelor.

Şi câte imagini am găsi dacă am vrea să cităm toate formele care ne apar în chip de *mişcări oprite*! Sub pana unui Lamartine revine de zeci de ori imaginea pământului vălurit precum apa mării. Gerhardt Hauptmann scrie: „Puterea elementară a acestei gigantomahii încremenite". Un poet care menţine pretutindeni în opera sa supremaţia imaginilor mării va pune oarecum în mişcare valurile pământului. În faţa „acestor valuri de granit numite Alpi", Victor Hugo scrie: „Un vis înspăimântător este gândul a ceea ce ar deveni orizontul

şi mintea omului, dacă aceste uriaşe unde ar începe dintr-odată să se mişte”.

1 Cf. Lafcadio Heam, *Fantomes de Chine*, p. 188.

2 Gerhardt Hauptmann, *Le Necreant de Soana*, trad. fr., p. 187. Victor Hugo, *En Voyage. Alpes et Pyrenees*, ed. 1890, p. 46.

Erckmann-Chatrian (*Hugues lupul*, p. 17) se slujeşte de această imagine: „munţi… munţi şi iar munţi!… valuri nemişcate care se turtesc şi se şterg în ceţurile îndepărtate ale munţilor Vosges”. Loti notează de asemenea (Spre Isp*ahan, p. 54)*: „Deasupra noastră este tot vertijul crestelor, uriaşa hulă împietrită, ce pare încă în mişcare, de parcă ar trece, fugind…” Şi Francis Jammes scrie (Jocuri câmpe*neşti şi meditaţi*i, p*. 25): „C*erul cu nori, marea cu valuri, muntele unduitor se aseamănă între ele; dar muntele se înrudeşte mai ales cu marea şi, la drept vorbind, el nu este decât o mare mai solidă, ale cărei valuri sunt infinit mai lente”. În ochii Celui Veşnic, muntele, ne mărturiseşte Jammes, îşi desfăşoară „interminabilele maree”. Poetul contemplă universul cu ochii unui zeu.

Dar toate aceste imagini care dau un sens trăit noţiunii de „mişcare de terenuri” sunt atât de comune, încât nu simţim niciun fel de recunoştinţă faţă de poetul care ne-o comunică. Totuşi, dacă, arareori, vreun poet o reînnoieşte până la a-i da – şi cu câtă ştiinţă! – întreaga-i noutate, toată prospeţimea, simţim că imaginaţia literară este cu adevărat o funcţie primordială1.

Grea noapte, negru vrăjitor, să adormi mişcarea
Tremurătorului Pacific.
Preschimbă-i undele în stânci de cristal;
Împietreşte un val în verde munte Cordilier.
Iar peştii în minunate giuvaieruri.
Dăruieşte apei odihna somnului mineral!

IV

Imaginile unei lumi împietrite, fie că se înfăţişează în contemplările poeţilor sensibili la frumuseţile cosmice, fie că se încarcă de pesimismul contemplărilor dispreţuitoare, ca în opera lui Huysmans, nu epuizează toate funcţiile imaginaţiei. Putem mai ales

găsi la anumiţi poeţi un fel de voinţă de a împietri. Altfel spus, se pare că, după cum este introvertit sau extravertit, complexul Meduzei poate avea o dublă funcţie. Uneori poetul trăieşte din jiuterile meduzante, el ştie să-şi ţintuiască la pământ adversarul. În *Kalevala* de Elias Lonnrot, un tânăr erou proclamă (trad. fr. Jean-Louis Perret, ed. Stock, p. 46):

Pierre Gufi GUEN, *Jeux cosmiques*, p. 101.

170

Pământul şi reveriile voinţei îmi voi vrăji vrăjitorii, îl voi înşela pe cel care mă farmecă.

Voi face din cel mai bun cântăreţ

Cel mai rău vrăjitor.

Va avea cizme de piatră.

Pe piept piatră mare, O mare stâncă pe umeri, Mănuşi de piatră în mâini, Pe cap o scufie de piatră.

Rareori se întâmplă ca imaginea să fie atât de insistentă. Voinţa de a meduza se cheltuieşte într-o privire. Cel/n-ai adeseori, o singură trăsătură e de ajuns pentru a o marca. Într-un singur vers, Jean Lescure dezvăluie această sensibilitate:

Furiei nemişcate a pietrelor.

(„Forma chipului". *Fontaine*, *56*), dar imaginea este ancorată în numeroase psihisme, ea ne readuce în timpurile când privirea tatălui ne imobiliza. Întreaga noastră viaţă suntem stăpâniţi de dorinţa de a impune lumii ostile, duşmanului uimit, nemişcarea pietrei. Versul lui Jean Lescure este de altfel urmat de o adevărată profesiune de mânie:

Furie de copil, revoltă de bărbat muncitoare violând noaptea nedreptăţii gâtlejuri ale tuturor strigătelor care trezesc pietrele şi fac să vorbească o voce care numeşte mânia adunaţi sub ochii mei o lumină deschisă.

Un alt poet ne face să trăim oarecum trecerea de la substanţa încă liberă la figura pietrificată. Mai întâi şi apoi

Piatra colcăie în noi în jurul nostru… (Fără să-şi trădeze) spaima de statuie.

…Membrele

Ne împietresc în atitudini păcătoase. Privirea noastră-i o rază de

piatră.

Pierre Emmanuel, *Jour de Colere*, p. 73.

Reveria pietrificatoare

171

Cititorul, care va fi formulat un complex al Meduzei, va înţelege valoarea de sinteză a poemului lui Emmanuel.

Poţi deveni atât de sensibil la un chip care împietreşte, încât spaime străvechi revin fie şi numai cât citim versurile lui René Chiar:

Omule
Nu îndrăznesc să mă slujesc
De pietrele care-ţi seamănă.
(*Ciocanul fără stăpân*, ed. José Corti, 1945, p. 17)

V

Ar trebui să apropiem de aceste spaime, în care acţionează miturile pietrificării, numeroasele anecdote literare în care statuile încep să meargă, portretele, dintr-odată, ne privesc bătând din pleoape, personajele unei tapiserii se umflă, se întrupează şi coboară de pe zid. Viaţa statuii Comandorului a fost interpretată cu toate nuanţele de simbolism posibile, fără să se sublinieze destul de limpede caracterul profund al acestei fantasme de marmură. Ca tot ceea ce pare excepţional în literatură, viaţa imaginară a statuii îşi are legile ei. Ar fi de ajuns să strângem destule exemple pentru ca să vedem desenându-se acest tip de spaimă.

Atunci povestiri ca *Venus d'Ille* de Mérimée capătă un sens. Simţim răutatea bronzului, duritatea lui necruţătoare. Este, de altfel, îndeajuns de frapant să constaţi că fantasma statuii criminale revine, incidental, într-o altă nuvelă de Mérimée: *ÎI vicolo di Madama Lucrezia* (*Ultimele nuvele*, p. 139): „Nici n-au trecut douăzeci de ani de când un englez a fost strangulat la Tivoli de o statuie. «De o statuie! am exclamat, cum adică?» «E vorba de un milord care făcuse săpături arheologice la Tivoli. Găsise o statuie de împărătească, Agripina, Mesalina… nu are importanţă. Important este că a adus-o la el acasă şi că tot uitându-se la ea şi admirând-o, a înnebunit… îi spunea că e soţia lui, milady a lui, şi o săruta, deşi era de marmură. Spunea că statuia

prindea viaţă în fiecare seară, spre folosul lui. Şi astfel într-o bună dimineaţă, milordul nostru a fost găsit mort în patul lui»”.

172

Pământul şi reveriile voinţei în această pagină, Mérimée a „ascuns” sub ideea de nebunie o imagine pe care o dezvoltase într-un chip mai oniric într-una dintre cele mai bune nuvele ale sale. Putem vedea aici tot ce pierdem din valoarea onirică atunci când vrem să legitimăm povestiri fantastice, fără să luăm contact cu însuşi fondul imaginilor. Raţionalizarea unei imagini prin intermediul nebuniei celui care imaginează este, fără îndoială, un procedeu obişnuit în literatură. Dar acest procedeu facil este în cele din urmă un obstacol la participarea la imagine. Trebuie să mergem până în zonele sincerităţii imaginilor pentru a trezi jocul valorilor care se schimbă între ele la nivelul unui complex al Meduzei. Proiectăm acest complex, vrem să imobilizăm fiinţa temătoare. Dar uneori, contemplând neînsufleţitul, suntem victimele unei voinţe inverse. Piatra, bronzul, fiinţa imobilă în însuşi fondul materiei sale dobândesc dintr-odată o ofensivitate. Antica statuie îşi regăseşte puterea de a face rău. Prosper Mérimée, liniştitul arheolog, îţi dă iluzia că tremură de spaimă.

Bineînţeles, nu vrem aici decât să arătăm, sub formele lor literare, miturile, atât de numeroase, ale *statuii însufleţite*, reproduse adeseori de folclor. Îndatorirea noastră, s-o mai spunem o dată, nu are sens decât dacă este limitată. Ea constă în a arăta că imaginea pe care o credem singulară este adeseori un mit străvechi. Astfel, o statuie este şi fiinţa umană imobilizată de moarte, dar şi piatra care vrea să se nască într-o formă umană. Reveria care contemplă o statuie este atunci însufleţită într-un ritm de imobilizare şi de punere în mişcare. Ea este firesc oferită unei ambivalenţe a morţii şi a vieţii. În *Studiile* lui Maspero despre mitologia şi arheologia egipteană, vom găsi multe prilejuri de a ritmanaliza contemplarea operei sculptate profitând de această ambivalenţă.

VI

De imaginile pietrificării ar fi foarte natural să apropiem imaginile îngheţului, imaginile frigului. Dar imaginaţia frigului este

foarte săracă. Ea se reduce la rigidităţi şi la nuanţe de alb – zăpadă şi gheaţă – precum şi la încercarea de a sugera frigul

prin metal. Pe scurt, se ajunge curând la metaforele morale, fără a se găsi imagini simple şi directe.

De ce această sărăcie? Fără îndoială pentru că nu există cu adevărat în viaţa noastră nocturnă un real onirism al frigului, ca şi cum omul care doarme ar fi cu adevărat inconştient în raport cu frigul. Când mi se întâmplă să beau vin în vis, vinul acesta nu are niciun miros şi niciun gust şi, lucru îngrozitor pentru un locuitor din Champagne, este la temperatura camerei. Este călduţ – fireşte – precum laptele. În vise nu ajungem să bem ceva răcoros.

În viaţa în stare de trezie, arareori frigul este conceput ca o *valoare*. El este aşadar arareori o *substanţă*. Corpurile calde trec drept corpuri *îmbogăţite*, drept corpuri care au primit un supliment de substanţă. Frigului i se acordă mai greu o pozitivitate. Gândirea preştiinţifică a postulat totuşi atomi de frig; atomul de frig are, la Gassendi, mai multe vârfuri, şi de aceea frigul iernii înţeapă. Mai substanţial, în secolul al XVII-lea, se spune că frigul este un salpetru. Iată de ce un medic recomandă băuturile reci (Duncan, *loc. cât*, p. 201): „Ne simţim mai bine dacă bem o băutură rece decât una caldă, pentru că salpetrul care asigură răceala şi se evaporă prin căldură este foarte apt să tempereze bila, ale cărei substanţe sulfuroase, împiedicând funcţionarea drojdiei de bere din stomac, pricinuiesc de obicei o stare de greaţă”.

Dar toate aceste valori substantificate sunt excepţionale şi putem vedea cu precizie, raportând frigul la cald, diferenţa dintre o valoare ocazională, efemeră, care nu ascultă de reguli fixe şi marile valori constante, generale, demne de a fi o *substanţă*, sus-citând toate puterile imaginaţiei. În fond, numai poeţii ştiu să facă acea imagine – mai ales poeţii din timpurile noi, poeţii din timpul nostru – imediată, rapidă, imaginea care, în câteva cuvinte, creează toate pietrificările,

toate mineralizările frigului.

„Iarnă! Iarnă! Conii de cedru din fier străvechi! Fructele tale de piatră! Insectele tale de aramă!

(Saint-John-Perse, *Vânturi*)

Dar notaţii atât de frumoase sunt rare. Ne vom mulţumi aşadar cu imaginile frigului care ilustrează problema pietrificării.

Să arătăm chiar acum câteva imagini excesive din punctul de vedere al bunului-simţ, căci o perspectivă care exagerează este foarte proprie să desemneze forţa unei imagini. Vom găsi mai

multe asemenea imagini excesive în romanul Virginiei Woolf: *Orlando*. Sunt mai întâi păsările care, îngheţând în aer, devin pietre care dintr-odată cad din cer.[1] Este râul îngheţat, care imobilizează nu numai peştii, ci şi câteva fiinţe omeneşti care sunt surprinse şi conservate în atitudini de statui, chiar şi când apele şi-au reluat cursul. În timpul unei ierni teribile, povesteşte romanciera (pp. 31-32), „Gerul a fost atât de îngrozitor încât uneori a pietrificat parcă totul; şi lumea a văzut în numărul mult sporit de stânci în câteva părţi ale ţinutului Derbyshire nu rezultatul unei erupţii... ci preschimbarea unor nefericiţi călători în pietre. În acea împrejurare, Biserica nu a putut da prea mare ajutor: câţiva proprietari, e adevărat, au cerut să fie binecuvântate aceste rămăşiţe omeneşti, dar majoritatea a preferat să le folosească drept pietre de hotar... sau, când forma lor îngăduia asta, să le transforme în jgheab de adăpat vitele – utilizări ce li s-au dat până astăzi şi care, în cele mai multe cazuri, s-au dovedit a fi foarte folositoare”.

Fiecare să-şi cerceteze propria dispoziţie pornind de la acest text. În ceea ce ne priveşte, ni se pare că el este pe jumătate plin de fantezie şi pe jumătate plin de umor, cu acel dram de poezie ce poate fi adăugat celor două jumătăţi ale unui lucru pentru a-l face să fie mai mult decât este. Ni se pare şi că această pagină nu stârneşte acelaşi

ecou în sufletul unui cititor englez şi în sufletul unui cititor francez. De altfel, pentru a-mi spune gândul până la capăt, nici eu nu citesc această pagină totdeauna în acelaşi fel. Rând pe rând o găsesc insipidă sau amuzantă, şi mi se întâmplă să râd la gândul că lumea râde de mine pentru că râd citind asemenea scorneli. Astfel, textul Virginiei Woolf poate fi dat drept exemplu de text *mobil*, de text *mobilizator*. Pe o temă foarte simplă, el manifestă o *variabilitate* a judecăţii nu numai pentru cititori de diferite orientări, dar şi pentru unul şi acelaşi cititor care se află în mai multe ambiante de lectură.

Prin însuşi faptul exagerării documentului indiscutabil, el situează în deplină virtualitate, în pură virtulitate, problema psihologiei legendei. Nu dă, debarasat de real, legenda unei ierni teribile, o *legendă pură* a unui frig îngrozitor.2 în cele din urmă.

Imaginea se află în Lucan (*La Pharsale*, cartea a IX-a): *E caelo volucres subito cum pondere lapsae*.

2 Cine va vrea să mediteze asupra acestui frig absolut al pietrei şi să înţeleagă toate metaforele unui element blestemat şi „tare ca piatra”, va putea reciti pagina următoare din Boehme (Des *trois Principes*... voi. 11, p. 4.

Virginia Woolf ne arată aici că nu o raţionalizare dezvoltată, ci până şi cel mai mic pretext de raţionalizare e de ajuns ca să justifice naşterea unei legende. La urma urmei nu-i adevărat oare că gerul imobilizează fiinţa vie? Nu-i adevărat oare că întâlnim uneori prin vreo mirişte câte un iepure înţepenit de frig? Acest fapt mărunt devine o *îngăduinţă de a visa*, o îngăduinţă de a începe pietrificarea unui univers.1

Această noţiune: *îngăduinţa de a visa*, oferită de experienţe pozitive, ne-ar arăta – dacă am putea în mod sistematic să-i găsim urmele la baza tuturor reveriilor literare – prin ce fel de artificii, conştiente sau inconştiente, pretinde scriitorul să se prindă de real chiar atunci când imaginează. Uneori, ca în exemplul din Virginia Woolf, scriitorul nu se lasă înşelat de artificiul său şi ştie că nici cititorul nu se va lăsa înşelat. Dar autorul are totuşi încredere în *obiectivitatea fanteziei*: el speră că cititorul îl va urma în construcţia-i

nebunească, ba mai mult chiar, el speră că cititorul îşi va fixa în memorie această legendă a unei ore de lectură, această *mică legendă născută din literatură*.

1

tr. fr.): „O piatră nu este totuşi decât apă. Ne putem aşadar închipui cât de mare a fost acea mânie care a coagulat apa atât de tare”. Pentru Bacon (*Silva Silvarum*, I, p. 108, trad. fr.), frigul răspândit de stânci este îndeajuns de puternic pentru a transforma aerul în apă, „căci izvoarele iau naştere cel mai adeseori printre stânci”.

Numeroase sunt legendele care văd în pietrele înălţate „un păstor şi oile lui preschimbaţi în stane de piatră”. Henri Masse relatează în cartea sa *Croyances et Coutumes persanes*, vol. II, p. 346: „Mai multe stânci trec drept uriaşi împietriţi de o forţă misterioasă, sau drept oameni pedepsiţi de Mahomed. Dacă stânca este neagră, e vorba de un negru sau de o negresă”.

CAPITOLUL IX

Metalismul şi mineralismul

„*Like acid on metal:* I *start.*

„Precum un acid asupra metalului, lucrez”.

(CECIL DAY LEWIS, *Puterea cuvintelor*) I

O operă ca aceea pe care încercăm să o ducem la bun sfârşit, operă care vrea să pună în evidenţă şi să clasifice imaginile materiale fundamentale, nu poate fi, aşa cum ar fi de dorit, pe de-a-ntregul obiectivă. Imaginea materială, încă şi mai mult decât imaginea formelor şi a culorilor, refuză obiectivitatea totală, căci ea face apel de la bun început la participarea intimă a subiectului. Când cineva vă vorbeşte din *interiorul* lucrurilor, sunteţi siguri că auziţi confidentele propriei lui intimităţi. De exemplu, sufletele blajine care spun că toate relele pot fi vindecate cu *anumite plante*, exală aromatele amintiri ale unei îndepărtate tinereţi. *Recursul la plante este arhaic*. Trebuie să fi trăit într-o străveche grădină pentru a spune, cu toată credinţa *virtuţile* crinului şi ale florii de arnica. Atunci substanţa este un vis de tinereţe;

substanţa salutară este o maladie consolată, o sănătate vorbită. Pentru a o cunoaşte simpatetic, trebuie să o lauzi, trebuie să scrii despre ea adoptând *exageraţia naturală* a imaginaţiei, cu puterile unei tradiţii mereu întinerită în această stranie încredere care sare peste o generaţie şi uneşte nepotul cu bunicul. Va trebui să ne amintim de arhaismul unei asemenea încrederi când vom vrea să măsurăm îndrăzneala medicinei spagirice atunci când propune virtuţi medicale existente în inumane minerale, în săruri extrase nemijlocit din lumea pietrelor.

Dacă, pentru a intra în zona virtuţilor, o substanţă are nevoie de o asemenea încredere, de o valorizare atât de explicită, putem să-i adăugăm acel ditiramb. Ea se dublează aşadar cu un adevărat *fapt literar*, ea este un *act de literatură*. Alături de materialismul rezonabil apare şi un materialism pătimaş. Alături de experienţe – încurcând sau exaltând experienţele, apar visele, poemele, imaginile. Sunt *fenomenele literare* ale substanţelor reale. Aceste fenomene literare merită un studiu special. Ele luminează întrucâtva cotloanele cele mai ascunse ale sufletului omenesc.

În alţi termeni, imaginile literare ni se par situate între imaginile care ne pregătesc în vederea unor noi cunoştinţe şi imaginile care sunt preludiul unor reverii. Ele vor putea la fel de bine să vizeze, prin reducţii succesive, cunoştinţe rezonabile, şi totodată să se deschidă, prin exuberanţe, în îndepărtate metafore. Putem pune aşadar în evidenţă, cercetând imaginile literare care laudă meritele substanţelor, dialectica cuvântului care semnifică şi a cuvântului care valorizează. Gândirea şi imaginaţia îşi află aici antiteza. Fireşte, aceste două mari funcţii nu se separă definitiv. Mai ales imaginaţia revine asupra imaginii pe care gândirea ar fi vrut să o scoată din tiparele imaginii, şi pe această imagine dezimaginată care s-a încărcat cu tradiţiile experienţei, ea îşi aşază visele personale. Vom avea ocazia să arătăm acţiunea unei alchimii cvasinaturale, mereu renăscândă, care visează pe marginea substanţelor vieţii moderne, fără să se aservească tradiţiei alchimice.

Fireşte, apar multe inconveniente când vrei să urmăreşti pur şi

simplu, aşa cum facem în această carte, destinul literar al imaginilor şi să-ţi întemeiezi cercetarea pe documente literare. Câte imagini importante care, deşi exaltă spiritul, rămân tăcute! De asemenea, pot veni anumite perioade care neglijează un întreg domeniu al reveriei materiale. Astfel, imaginile metalismului ni s-au părut atinse de o anormală inerţie în literatura contemporană. Dacă exceptăm câteva frumoase imagini născute din bucuria de a lucra fierul, câteva beţii ritmice ale aramei ciocănite, se pare că metalul nu mai vorbeşte imaginaţiei moderne. Nu se mai spune nimic despre plumb, într-o epocă în care abundă tendinţele saturniene. Plumbul este de negăsit în literatura modernă, deşi a lăsat atât de multe imagini în patrimoniul limbilor. (Bineînţeles, nu punem la socoteală poncifele, formulele gata făcute. Aceste formule şi-au pierdut reveriile materiale, sensul însuşi al metaforelor lor.) Nu se mai spune nimic despre extraordinarul şi bătrânul cositor! Şi nici despre metalele *uşoare*, metalele zburătoare, aluminiul sau magneziul. Literatura nu le-a dăruit scrisorile de nobleţe, brevetul de metale aeriene. Când vezi atâtea lipsuri, poţi crede că imaginaţia noastră este decalcificată. Cunoştinţele ştiinţifice vulgarizate au blocat oare onirismul vreme îndelungată legat de metal? Ni s-a repetat de atâtea ori că metalul era un corp *simplu*, încât nu mai visăm la misterioasa lui substanţă. Industria ne livrează metalul într-o stare atât de pură – şi mai ales cu un asemenea luciu – încât obiectul metalic este pe dată marcat cu semnul său substanţial. Metalele au devenit

astfel, pentru o conştiinţă modernă, adevărate *concepte materiale*. Ele sunt elementele unui simplu *nominalism al materiei*.

Şi totuşi metalul a trăit în imaginaţia strămoşilor noştri. Ar fi de ajuns să redăm primelor tehnici greutatea lor de vis, pentru a face să retrăiască onirismul care însoţeşte producerea metalului. Am înţelege repede că metalul este însuşi visul *paroxismului focului*. El s-a născut

nu numai în foc, dar şi din foc şi din pământ, din focul menţinut în excesul său, imaginat în furia sa, abandonat tuturor depăşirilor imaginaţiei. Cele mai vechi figuri reproduc adeseori mânuitori de foaie, asociaţi doi câte doi spre a hrăni mineralul clocotit cu un suflu neîncetat. Cum să nu simţi îndărătul acestor figuri excitaţia *reciprocă* a celor doi lucrători? Iată elementul uman al unei tehnici a paroxismului, iată reveria voinţei metalurgice. Vor veni şi alte epoci care vor cunoaşte metalurgii reglementate. Dar înainte de a şti, trebuie să vrei, trebuie să vrei mai mult decât ştii, trebuie să visezi puterea. Metalul este preţul unui vis de putere brutală, însuşi visul *focului excesiv*.

Comparate cu visele metalurgice, visele alchimiei sunt mai adeseori vise ale răbdării şi ale măsurii. În fapt, în cazul alchimistului, focul însuşi are nevoie să fie ajutat de *lichiditatea* unui mercur pentru a *topi* minereul. Pentru imaginaţia materială, orice fenomenologie pune în evidenţă o ontologie, orice fenomen îşi are substanţa sa. De vreme ce metalul curge într-un foc violent, înseamnă că focul a ştiut să elibereze mercurul curgător, principiul lichid al metalului. Nu există alchimie unitară. Ar fi aşadar nevoie de un mare aparat dialectic pentru a explora în toate detaliile ei cele mai fine imaginaţia materială a alchimistului. Dar alchimia, deşi este adeseori invocată în literatură, nu mai dă naştere decât unor reverii care se hrănesc vrăjite din vechi hârţoage, fără să se mai întoarcă vreodată la imaginile materiale înseşi. Baudelaire a notat cât de convenţional este tabloul acelor ascunse şi subterane laboratoare alchimice. Nu ni se arată decât tot felul de obiecte bizare, adevărat triumf al pitorescului şi al eteroclitului. interior olandez cu ustensile neuzuale.

Pentru a regăsi puterile care imaginează devenirea minerală, ar trebui măcar să trăim *fiziologia* tuturor acestor ustensile şi nu numai să ne amuzăm privindu-le formele. De exemplu, am putea visa alambicul *în excesul lui*, în cosmicitatea lui, amintindu-ne că în anumite reverii preştiinţifice, lumea este concepută ca un imens alambic, având cerul întreg drept capătul coloanei de distilare şi pământul drept cazan. Alambicul distilatorului va fi atunci un alambic al unei lumi mici; cea mai simplă distilare va fi aşadar o operaţie care are legătură

cu universul. Distilând mercurul înţelepţilor, alchimistul trăieşte un vis al universului.

Dar această poveste amestecată, în care intervin vise şi experienţe, această lungă dezbatere cu privire la imagini şi la raţiune, ar cere o lucrare voluminoasă şi, pentru a o scrie, ar fi nevoie de acea atenţie dificilă care să se îndrepte către cele două puteri ale omului: imaginaţia şi raţiunea. Nu vom reţine în acest scurt capitol decât câteva vederi generale care ne vor putea ajuta să precizăm problema metalismului imaginar. Încă de acum vedem că dacă visezi cât de cât metalul metalurgic sau alchimic, el îţi va apărea, probabil, ca o materie uluitoare. Dar această uimire care creează marile imagini este un privilegiu al marilor spirite imaginante. Noi ne vom ocupa de imagini mai simple, astfel încât să putem pune în lumină datele imediate ale imaginaţiei metalului.

II

Oricât de substanţial diverse ar fi metalele, oricât de variate ar fi ele prin greutatea, prin culoarea, prin sonoritatea lor, ele ne oferă, totuşi, o imagine materială generică, imaginea precisă, clară, nemijlocită a existentei metalice. Această soliditate metalică nu este un concept. Ea dezvăluie o existenţă absolută, propunând acel non-eu dur pe care l-am întâlnit încă de la începutul cercetării noastre. La prima impresie, metalul, se pare, materializează un refuz. Acest refuz îşi multiplică imaginile. În esenţa lui, cum spune Guillevic (*Executoriu*, p. 29), metalul „se încruntă”.

De exemplu, metalul este însăşi substanţa *răcelii* şi această *răceală* se oferă tuturor metaforelor. Hermann de Keyserling scrie: „Răceala este căldura specifică a metalului” 1, pentru a regăsi viaţa rece a pământului, viaţa oricărei existenţe cu sângele rece, viaţa pe care el o socoteşte a fi viaţa de bază a unui întreg continent.

Ostilitatea metalului este astfel prima lui valoare imaginară. Dur, rece, greu, cu unghiuri ascuţite, el are tot ce-i trebuie ca să

Keyserling, *Meditations sud-americaines*, trad. fr… p. 51.

rănească, să rănească psihologic. Hegel vorbeşte – referindu-se la toate metalele – despre mirosul lor neplăcut.1

În Cosmosul muzical al lui Alexandru Blok2, se aude cum „urlă” minereul. Metalul este un protest material. Va fi nevoie de întreaga energie a reveriilor de provocare pentru a-l „îmblânzi”. Oricum, răceala, indiferenţa lui impun un anume respect faţă de „acest fiu mai mare” al produselor pământului, cum spuneau atâtea cărţi vechi de pe vremea când cuvintele *fiu mai mare* rezumau polivalenţa dominaţiei.

În virtutea acestei unităţi primordiale a imaginii materiale alchimiştii s-au gândit la mentalitatea generală a oricărui metal. Este, fără îndoială, uşor să glumeşti despre virtutea adormitoare a opiumului, refuzând să trăieşti aventurile înrădăcinării unei calităţi într-o substanţă. Dar reverii fecunde, câte frumoase treziri ale voinţei poţi găsi când cauţi metalitatea unui metal, virtutea metalică a metalului! Cum să nu ai un sentiment de veneraţie pentru *forţa metalică* a unui minereu pe care îl metalizezi cu atâta greutate! Iar această virtute metalică a metalului dă atâtea dovezi ale realităţii sale, atâta siguranţă în duritatea sa, aruncă atâtea sfidări în răutatea sa, încât nu vedem cum umorul ar putea bloca asemenea pasionante tautologii.

Dacă metalismul imaginar are o atât de mare unitate în imaginile sale cele mai variate, înţelegem cu uşurinţă de ce secolele alchimice au putut vedea în diferite metale formele substanţiale tranzitive ale uneia şi aceleiaşi substanţe, semnul profund al unei vieţi specifice, destinul *regnului mineral*.

Orice metalitate se prezintă atunci ca o putere progresivă a unei forţe metalizante. Devenirea metalică, într-o asemenea viziune a lumii materiale, nu este o vană idee, de vreme ce această devenire este legătura însăşi a unităţii diverselor metale. Nu ar trebui să ne mirăm nici dacă găsim în gândirea alchimică răcită, aşa cum este gândirea metafizică a unor filosofi ca Schelling şi ca Hegel, referinţe mai mult sau mai puţin precise la unitatea metalică.

Dar, încă o dată, dacă vrem să judecăm corect importanţa unei asemenea unităţi de reverii materiale şi ce stranie senzaţie

1 Hegel, *Philosophie de la Nnwre*, vol. II. p. 178, trad. fr.

2 Cf. Sophie Bonneau, *L* Univers poetique d'A*. *Blok*, p. 155. Guillevic spune şi el (loc. cit., p. 48):

Metalul e în centru şi urlă fără rugină şi sub rugină strigă încă...

de bine avem când visăm *unitar*, trebuie să-i redăm imaginaţiei minerale întreaga sa cosmicitate, trebuie să punem mineralul la locul său în lume, în viaţa generală a universului. Numai urmând axa *devenirii materiale* ca pe un elan vital, înţelegem cel mai bine principiile directoare ale gândirii şi ale experienţei alchimice. Să amintim aşadar rapid importanţa acestei panbiologii, să parcurgem lunga perspectivă a vieţii *dure*, a vieţii *lente*, a vieţii *reci*. Ea este viaţa cea mai directă, căci se dezvoltă mai regulat decât viaţa fragilă şi accidentată a animalelor şi a vegetalelor.

III

Universul sublunar este, pentru alchimist, divizat *cu exactitate* în trei regnuri: regnul mineral, regnul vegetal şi regnul animal. Nimic nu se sustrage acestei divizări. Regnurile au între ele raporturi strânse: *unul îl hrăneşte pe celălalt*. Astfel, circulaţia hranei conferă o devenire foarte materială naturii întregi. Uneori, mai puţin ca substanţă cât ca aliment, alchimistul va pune lapte, sânge, făină, pâine albă în retorta în care se pregătesc substanţele minerale. *Retorta este un stomac*. Faptul că o substanţă este un *aliment* reprezintă semnul unei valorizări care ne scapă, căci cuvântul aliment a devenit pentru noi, în acest sens, un cuvânt abstract. Imaginaţia materială păstrează valorile concrete.

Niciunul dintre cele trei regnuri nu se sustrage ritmurilor oricărei vieţi. Regnul animal înseamnă viaţa cotidiană. Cel vegetal, viaţa anuală. Cel mineral, viaţa seculară, viaţa care se socoteşte în milenii. De îndată ce visăm la viaţa milenară a metalului, intră în acţiune reveria cosmică. Se impune atunci un fel de spaţiu-timp al reveriei metalice, care adaugă ideii de mină îndepărtat adâncă, ideea unui trecut nemărginit. Metalul este pentru alchimist o *substanţă-secol*.

Să nu ne mirăm aşadar că chintesenţa metalică, cea care

produce aurul, este o substanţă care întinereşte. Din omul centenar, ea face un om foarte tânăr. Ierburile împrospătează tenul, coarnele de cerb ascut privirea. Dar numai întinerirea metalică e cu adevărat întinerirea în ritm susţinut. Este visată ca o tenacitate vitală a unui principiu, tenacitate ascunsă în substanţa dură și profundă.

Cum să trezeşti această viaţă metalică, cum să o activezi, cum să o aţâţi, cum să o înflăcărezi, cum să o duci la plenitudine? Pentru un alchimist, toate metaforele vieţii se arată a fi în acest caz valide, naturale, evidente. Aceste metafore sunt savante şi sunt naive. Uimitor privilegiu al gândurilor visate şi al visurilor gândite! Ele produc un fel de limbaj omogen care convinge printr-o imagine. Da, de ce în adâncul minei, aurul, acest mugur al elanului metalic, nu ar primi toate sevele primăverii?

Şi astfel intră în acţiune toate reveriile germinării. Aceste reverii sunt profund substanţialiste; ele ţin de imaginaţia materială. Alchimistul caută mai puţin un germene anume, specific, un germene desenat în forme care se înlănţuie între ele, cât *materia germinaţiei*, *forţa germinatoare* cu puterea ei universală. Unde va căuta această materie „prolifică”, care trebuie să facă să germineze metalul inert, metalul de joasă speţă? Adeseori în germenele fructelor, adeseori în ouăle păsărilor. Iată un exemplu printre multe altele. Le Trevisan coace două mii de ouă de găină. Apoi separă albuşurile, gălbenuşurile, cojile. Prelucrează doi ani şi jumătate aceste trei materii cu realităţi substanţiale atât de diferite. Reuneşte apoi esenţele dominante ale materiilor iniţiale. Speră că a obţinut astfel chintesenţa vieţii animale. Această chintesenţă animală, pusă în adevărata matrice minerală, trebuie să provoace, cu materia metalelor inferioare care suferă de o metalitate încetinită, germinaţia desăvârşită şi rapidă care va da în cele din urmă aurul pur. Găina cu ouă de aur este un apolog naiv care funcţionează la suprafaţa lucrurilor. Imaginaţia materială, mult mai profundă, visând în profunzime, găseşte germenele aurului în principiile oului. Puterea germinativă a ouălor dv* găină trezeşte

puterea germenilor aurului.

Adeseori alchimistul este acuzat de lipsă de modestie. Credem că el vrea să creeze ceva din nimic. Or, el nu își gândește problemele materiale în ordinea *ființei*; el le gândește în ordinea *devenirii*. În acest domeniu al devenirii, el știe că nimic nu poate *deveni* fără un *germene al devenirii*. Germenele este pentru el schema temporală pe care materiei nu-i mai rămâne decât să o urmeze pentru a avea o devenire regulat productivă. Pentru alchimist, ca și pentru Hegel, „grăuntele este putere”.

În regnul animal, puterea germinativă este în general încredințată unor celule speciale. Dar această putere poate să fie în funcție de gândirea preștiințifică – mai puțin exact

Hegel, op. cit., trad. fr., vol. III, p. 101.

localizată. Astfel, Hemsterhuis scrie: „Mai mulți indivizi, în cele trei regnuri, conțin părți prolifice în multe alte locuri decât cele care ne par a fi exclusiv alcătuite pentru zămislire. Fiecare particulă a polipului de tremella, a teniei este plină de sământă. Și cât de multe sunt plantele care producplante asemenea lor prin cepi, prin rădăcini, tulpini, frunze! întreg regnul mineral estesământă” 1.

În această viziune, până și cea mai mică parte a unui mineral este un germene al acestui mineral; forța germinativă este *pretutindeni* în metalul omogen. Aici nu mai e vorba de destin, ci de o forță profundă. Totul e sământă în substanța pură. Un fel de act de credință în virtuțile substanțiale le atribuie nu numai puterea de a persevera în ființă, dar și puterea de a-și purta devenirea spre perfecțiune într-o ființă cu metalitatea ezitantă. Faptul că filosoful din secolul al XVIII-lea se poate gândi la o substanță atât de activă este dovada că mitul vieții metalice este viu.

Mentalitatea copilului primește, bineînțeles, aceleași imagini. Copilul mărturisește, nu totdeauna cu ușurință, reveriile despre care adulții nu vorbesc. Jean Piaget scrie: „Găsim la unii copii (nu la toți, dar la mulți dintre ei) ideea că bucățile de piatră «cresc» asemenea

plantelor: «sunt seminţe de piatră» şi «din ele cresc pietre», «sunt plantate» etc. Trebuie să vedem în aceste expresii simple figuri de stil? Cele ce urmează vor arăta că e percepută o adevărată viaţă a pietrei” 2.

Devenirea vegetală – devenire situată între cea animală şi cea minerală – suscită reverii analoage a căror putere noi nu o mai înţelegem, dar care nu pot lăsa indiferente o imaginaţie terestră, o imaginaţie subterană. Astfel, Cardan întreabă: „Ce altceva este o mină decât o plantă acoperită de pământ?” 3 Dacă o mină se epuizează, piere, e de ajuns să o acoperi cu pământ, să o redai liniştitei sale vegetări; un secol mai târziu, va fi regăsită şi se va descoperi că e în plină creştere. Este o intuiţie a vieţii minei care străbate secolele. Bacon scrie şi el: „Câţiva autori antici spun că în insula Cipru un fel de fier care, tăiat în bucăţele şi îngropat într-un pământ stropit întruna cu apă, vegetează, spre a spune aşa, aici, astfel încât toate acele bucăţele devin mult mai mari” 4. Fecunditatea minelor este o temă care prilejuieşte în numeroase lucrări aceleaşi trimiteri erudite (Aristotel, Teofrast.

Hemsterhuis, *Oeuvres philosophiques*, vol. 1, p. 180.

2 Piaget, *La Reprezentatâon du Monde chez 1 Enfant*, p. 358.

3 Cardan, loc. cit., p. 108.

4 Bacon, op. cit., trad. fr… III. p. 153. § 797.

Pliniu). Faptul că acest mit subzistă la un autor ca Bacon, ce trece drept creatorul doctrinei experimentale, dovedeşte îndeajuns că reveria alcătuieşte totdeauna o nebuloasă în jurul gândirii.

Fireşte, o mină poate îmbătrâni. Un raţionalist va spune că este secătuită, pentru că s-a scos din ea tot minereul. Un visător al vieţii minei va visa la o *secătuire* mai adâncă, mai organică: „Se spune că atunci când o mină îmbătrâneşte, materia mineralelor sau a metalelor se confundă în asemenea măsură cu cea a zgurei, încât despărţirea de aceasta este aproape cu neputinţă, pentru că spiritul mineral care trebuia să o înceapă se află aici în cantitate mică şi într-o stare de extremă slăbiciune (Duncan, *Chimie naturală*… partea a 2-a, 1687, p.

165).

Dar vom aminti şi imagini încă mult mai precise, care ne vor revela marile forţe simple ale imaginaţiei minerale.

Cardan îl sfătuieşte pe miner să caute „trunchiul minei” (p. 101). *Filonul* nu este decât o formă, *trunchiul* este un impuls, impulsul însuşi al forţei minerale. Ce minunată viziune subterană când un miner inspirat găseşte sub pământ întregul arbore al minei! „Materiile metalice sunt în munţi, nu altfel decât copacii, cu rădăcini, trunchi, ramuri şi frunze” (Cardan, p. 106). Fără îndoială, un frumos gips în formă de vârf de lance ne face să ne gândim acum la o frunză de săgeata-apei. Romantismul minei, de la Goethe la Hoffmann, ne-ar dărui multe alte imagini pentru un ierbar mineralogic. Dar acest ierbar nu ar mai fi, în ochii noştri de oameni moderni, decât un catalog de *comparaţii*. Dimpotrivă, imaginaţia vie nu se mulţumeşte cu comparaţii. Ea nu se mulţumeşte cu culorile de la suprafaţă, cu o formă fragmentară. Ea vrea *totalitatea imaginii şi întreaga dinamică a imaginii*. Dacă găseşte o frunză, ea vrea şi trunchiul şi rădăcina, precum şi întreaga forţă a vegetalului înălţat. Adevăratul trunchi, *trunchiul drept*, dacă este subteran, vine din centrul Pământului.

Nu numai la Bacon, dar chiar şi la Schelling regăsim această credinţă. Cf. *Ideea zu einer Philosophie der Natur*. Opere complete, vol. II, p. 158. Buffon dă şi el crezare părerii lui Baglivi (*Mineraux*, 1, p. 416) că marmura vegetează şi „se reproduce în aceleaşi cariere”.

— Uneori, o inversiune a imaginii conferă imaginii o nouă viaţă. Astfel, vorbind despre un arbore, Ponge îl numeşte „filonul verde” (*Le Pună pris des choses*, p. 67). Un cititor care păstrează gustul imaginaţiei cosmice visează la nesfârşit în faţa acestui „filon verde”, viaţa subterană este aici pentru el în continuitate cu viaţa pădurii.

Până acolo merg adâncile rădăcini cunoscute de pământenii visători. Arborele minei este un Ygdrasil subteran.

În faţa unor asemenea imagini pe care le simţi active în mineralogia visată, romantismul pare foarte timid. El este dintr-o

epocă în care imaginile cosmice încep să moară sau cel puţin să se dezagrege. Uneori, nu mai vezi aici decât o metaforă timidă. Astfel, în paginile în care Florian îşi cântă *Occitania*, el scrie, după ce a vorbit despre fecunditatea unui pământ care produce struguri şi măsline: „Marmura, turcoaza şi aurul sunt produse de solul tău roditor" („Estelle", *Oeuvres de Florian*, vol. I, p. 252). Numai sensibilitatea faţă de vechea imagine poate revela că ea trăieşte încă sub o formă discretă. O expresie neglijentă mai arată încă uneori credinţa unei creşteri *către înălţimi*. Vera, traducătorul lui Hegel, spune, de exemplu, că filoanele sunt şuvoaie de fier „injectate în stâncă". Această *injectare* este un diminutiv pentru libera creştere. Ea păstrează totuşi ceva din caracterul dinamic al acesteia. Astfel detonalizate, imaginile cosmice nu cresc decât cu prilejul unor imagini fragmentare. Omul modern a sfărâmat *Imago Mundi*. El nu mai are decât elanuri *particulare* de energie.

IV

Imaginea *maturizării* minerale nu face decât să continue imaginea germinării şi a creşterii. În pământ, aurul se coace aşa cum se coace trufa. Are nevoie, totuşi, de mai multe milenii pentru a ajunge la maturizarea deplină. Un mineralog care se consacră trup şi suflet vieţii subterane socoteşte că aurul din râuri e mai puţin valoros decât aurul din minele adânci. Aurul din râuri nu a fost oare smuls din sălaşul său firesc înainte de vreme? în albia râului, aurul nu şi-a putut desăvârşi creşterea şi nici nu a găsit căldura deplinei maturizări. Torentul a sfărâmat „vasele naturale, înainte de coacerea perfectă", spune Philippe Rouillac, călugăr cordelier din Piemont. Cineva care nu crede în alchimie, cum este Bernard Palissy, crede în coacerea mineralelor (p. 242). Ca toate fructele pământului, spune el, mineralele x, au altă culoare când ajung la maturitate decât aveau la început". În alţi termeni, culorile sunt vârsta. Culorile frumoase sunt semnele unei maturităţi depline.

Invers, numeroase sunt imaginile unei decrepitudini a metalului care a depăşit vârsta perfecţiunii. Citim, de exemplu, într-o lucrare a chimistului Glauber: „Dacă metalul îşi atinge deplina perfecţiune şi nu

este scos din pământul de la care nu mai primeşte hrană, el poate să fie foarte bine comparat în acest stadiu cu omul bătrân şi decrepit... Natura menţine aceeaşi circulaţie de la naştere şi până la moarte în metale, ca şi în vegetale şi în animale”.

Dacă metalul nu stă în adevărata-i matrice, el nu-şi poate continua viaţa prin care se perfecţionează. În pământul arabil, el poate chiar suferi cea mai gravă decădere. Monedele păgâne, spune Paracelsius, multă vreme îngropate în pământ, devin *pietroase*. Altfel s-ar fi întâmplat dacă ele ar fi regăsit, într-un adevărat sălaş mineral, matricea apropiată vieţii lor metalice.

Pentru alchimist, Natura este însufleţită de un *finalista material*. Dacă nimic nu-i împiedică eforturile normale, Natura va face aur din orice metal.1 „Dacă nu s-ar afla în afară piedici care să se împotrivească planurilor ei, Natura şi-ar desăvârşi totdeauna toate producţiile... Iată de ce noi trebuie să privim naşterea Metalelor imperfecte ca pe aceea a Avortonilor şi a Monştrilor, care se întâmplă doar pentru că Natura este deturnată de la acţiunile ei şi pentru că ea întâmpină o rezistentă care îi leagă mâinile şi obstacole care o împiedică să acţioneze cu aceeaşi regularitate cu care obişnuise să o facă... De aici mai vine şi faptul că deşi ea nu vrea să producă decât un singur Metal, este totuşi constrânsă să facă mai multe”. Numai aurul, totuşi, „este Copilul dorinţelor ei”. Aurul este „fiul ei legitim, pentru că numai aurul este adevărata producţie a sa”.

Ar fi uşor să acumulăm citate care ar dovedi că, pentru alchimist, viaţa metalică este calea perfecţiunilor materiale. Aurul este marele mineral viitor, este speranţa supremă a materiei, rodul îndelungatelor strădanii ale regnului solidităţii intime. Locuţiunea *rodul unui efort* îşi are aici deplinul ei sens material. Efortul şi rodul lui sunt, aici, amândouă, concrete. Aurul este aşadar preţuit alchimic, printr-o judecată de valoare substanţială şi de valoare cosmică. Suntem foarte departe de acea judecată de valoare utilitară pe care psihologia clasică o pune la baza vieţii ambiţioase a alchimiştilor.

Riblioiheque des Philosophies Chimiques, 4 vol., de M.J. M.D.R.

„V” ni...; YVIX.

Această juoecaia un voivoi limpede dacă apropiem de ea judecăţile care dispreţuiesc metalul impur. Pentru Fabre, plumbul este un aur „ticăloşit, infect şi corupt”. Pentru Locques, „spiritul metalic având în începutul lui un corp josnic şi abject” 1, funcţiunea alchimistului este aceea de a-l purifica.

Şi întreaga alchimie este animată de o dialectică a laudelo: şi a injuriilor, a cărei bogăţie nici măcar nu poate fi bănuită dacă ne mărginim să citim studiile istoricilor Chimiei. De fapt judecăţile obiective sunt spulberate de judecăţile de valoare.

Nu-i cu neputinţă să arătăm că această dialectică a laudele şi a injuriilor este solidară cu o adevărată simpatie pentru viai minerală. Vedem mineralogi cum acuză *chimia* că distruge mim ralele. Werner vorbeşte despre minerale aşa cum un bergsonia vorbeşte despre viaţă. Cu aceleaşi revendicări de cunoaştei intimă, concretă, directă, nu ar fi mai bine să cunoaşte mineralul *în mod direct* – reflectează Werner –, studiindu-l e ajutorul mijloacelor naturale, prin cele cinci simţuri? Mirost gustul, pipăitul vor spune despre el mai mult decât cântart Werner îşi iubea colecţia de pietre ca pe o familie de fiinţe v El primise o *educaţie minerală*. De mic copil, drept răspic pentru munca lui şcolară, primea eşantioane de aramă, plurr zinc... Jucăriile lui erau mici unelte de miner, în loc de o şti cu oi, i se dăruia o mică instalaţie minieră. Astfel, el a cunose şi a iubit viaţa subterană.2 Un minereu era pentru el o amint din copilărie.

V

În faţa fructelor metalice ratate, cu defecte din naşt malnutrite, nu îndeajuns de coapte, nu îndeajuns de bine arse trebuie să facă alchimistul? Cum se situează într-o ordine *valori* mai curând decât într-o ordine de *fapte*, nu o dat: începe să mizeze pe dialectica fundamentală a oricărei valori bine şi pe rău. Nu este oare mai bine, înainte de a viza bii

Locques, *Les Rudiments de la Philosophie naturelk toucha Sisteme du Corps mixte*. Paris. 1645, vol. II, p. 111.

— Cf. DORLER, toc. *cât.*, p. 13.

să meargă *până la capătul* răului? Urmăm atunci tentaţia de a accentua *răul materiei*. Numai după ce vom fi cunoscut până la capăt răul materiei vom putea să avem certitudinea de a-l elimina din rădăcini. Atunci vom vedea frumoasa materiei conăscându-se din materia abjectă, pentru a vorbi ca un alchimist claudelian.

Astfel se legitimează, în ochii unui visător, numeroasele practici alchimice de *înjosire* a materiei, corupţia materială profundă, intimă. Şi regăsim, într-un sens mai adânc substanţialist ca niciodată, procesul dialectic: să murdăreşti *pentru* a curăţa – să corupi *pentru* a regenera – să pierzi *pentru* a salva – să te pierzi *pentru* a te salva. *Viaţa morală este o practică ce ţine de univers*. Valorizarea, oricare i-ar fi obiectul, nu poate avea elan decât dacă mai întâi face un pas îndărăt. Valoarea trebuie să ţâşnească dintr-o antivaloare. Fiinţa nu are valoare decât dacă se* iscă dintr-un neant. „Pentru a şti să faci metale, trebuie să ştii să le distrugi”, declaraţie pe care nu o înţelegem prea bine dacă ne mărginim să o traducem în dialectica modernă a analizei şi a sintezei. Am avea o mai bună măsură a dialecticii alchimice, dacă am raporta-o la o dialectică platonică şi a vieţii şi a morţii. Şi astfel vom trăi în sensul lui deplin, cuvântul *mortificare*, atât de frecvent folosit în operele alchimice. *Mortificăm* o substanţă pentru a o regenera. O mortificăm adăugându-i *o substanţă de moarte*, o sare de materie moartă, un „praf de mumie”, sau, conform termenului consacrat, „mumia”.

Să facem câteva precizări cu privire la unele dintre aceste dialectici alchimice.

În mod general, de-a lungul secolelor preştiinţifice, corupţia, putreziciunea sunt considerate funcţii *pozitive*, indispensabile unei germinări normale. E adevărat atât despre lumea minerală cât şi despre lumea vegetală. „Tot astfel cum un bob de grâu semănat în pământ produce multe alte boabe dacă putrezeşte acolo şi se mortifică; şi, dimpotrivă, nu produce nimic dacă nu moare; la fel,

seminţele tuturor lucrurilor care se nasc şi cresc pe pământ se schimbă şi putrezesc; şi de îndată ce încep să degradeze, germinează...” 2 Dar cum va putea un spirit modern să realizeze comparaţia, dacă nu uită noţiunea modernă de îngră-şământ? De fapt, în prima lui valorizare, gunoiul nu este p. 301.

Locques, *loc cât.*, vol. II, p. 111.

Nicolas Flamel, *Bibliothèque des Philosophies chimiques*. vol. II, pnopriu-zis *un îngrăşământ* pentru plantă. El nu slujeşte la *hrănirea*, la îngrăşarea seminţei şi a plantei. El slujeşte la a face sămânţa să putrezească. Sămânţa dintr-un pământ acoperit din belşug cu gunoi *participă* la putrezirea gunoiului.

Nu ar trebui să credem că aceste reverii sunt cu totul perimate, în cartea lui, *Hoinarul de sub cort*, Constantin-Weyer scrie *cu* toată liniştea (p. 12), transpunând în stil modern vechea imagine a alchimiştilor: „Lucru ciudat, acest copac atât de sănătos s-a născut din putreziciune. Zadarnic am semăna sămânţa care-i dă naştere, dacă ea nu s-ar descompune în pământ. Amidonul, fecula şi albumina care învelesc germenele trebuie să piară şi să putrezească pentru a se naşte arborele. Aşa este Viaţa, fiică a morţii” 1.

În anumite texte, gunoiului i se atribuie o funcţie şi mai specială: el atrage impurităţile seminţei, ajutând astfel sămânţa şi planta să-şi elimine excrementele. Vedem aici în acţiune *participarea* atât de caracteristică a imaginaţiei materiale. Orice materie îşi conglomerează calităţile, ea atrage la sine tot ceea ce-i poate accentua calităţile. Gunoiul are astfel un fel de forţă de atracţie pentru tot ce este impur, gunoiul este un abces care fixează impuritatea seminţelor. Dacă reflectăm cât de cât la această ciudată intuire a valorii substanţei murdare, vom înţelege mai bine anumite atracţii faţă de noroi. La adăpostul unei judecăţi obiective, vom putea caracteriza anumite comportamente subiective despre care am vorbit într-un capitol anterior.

Dar poate că o dialectică mai puţin valorizată, nu atât de profund angajată în valorile umane ne va face să înţelegem mai binegândirea dialectică a alchimiştilor.

Întâlnim adeseori, retrăind metalismul alchimic, o dorinţă de a *readuce o substanţă la starea de cruditate*. Iată o noţiune care a dispărut cu adevărat din mentalitatea modernă. Să faci să fie din nou *crud* ceea ce a fost *copt*, iată o operaţie care pentru noi nu mai are niciun sens. Dacă schimbări pozitive intervin prin coacere, nu vedem cum am putea anula această operaţie. A coace nu mai comportă pentru noi nicio dialectică activă. Niciun

Leon Bloy se slujeşte de această imagine şi o pune în centrul unui maniheism apocaliptic. El îi spune fecioarei înţelepte să semene în genunchi, căci numai Dumnezeu fecundează seminţele. Dar „nu există efecât trei feluri de a semăna: în putreziciune, în abjecţie şi în slăbiciune” (*Poemes en Prose*, „Marş”).

190

Pământul şi reveriile voinţei bucătar nu s-a gândit vreodată să *readucă la starea de cruditate* o pulpă de miel prea coaptă. Coacerea excesivă este, în acest caz, o lipsă de pricepere de neispăşit. Un sos care, în termeni culinari, *s-a tăiat*, poate fi încă dres. Dar carnea prea coaptă nu mai poate „figura” pe masă decât ca tocană.

În regnul metalului, unde coacerea este o metaforă, gândirea şi visele sunt mai libere. Să cercetăm aşadar lucrurile de la începuturile lor şi să ne oprim asupra cosmicităţii coacerii minerale. Lenta „coacere” a metalului în sânul pământului se face atât de bine, încât ea poate păstra vii principiile *mineralului crud*. Dimpotrivă, coacerea în athanor a putut încetini elanul ce se voia aţâţat. Trebuie atunci să nu ne încredem în căldura brutală, să nimicim violenţele imprudente ale focului şi să regăsim toate persuasiunile căldurii potolite, urmând sfaturile unui limbaj care formează, în legătură cu fiecare obiect, *dubletele* subiectivului şi ale obiectivului. Atunci se nasc principiile unei coaceri ritmanalizate, reglând tirajul cu un *soupirail* (răsuflătoare) care *soupire* (suspină), cu *soufflets* (foaie) care *soufflent* (suflă). Dar atât *soupirail*, cât şi *soufflet* trebuie uniţi dialectic, situându-ne în punctul de sensibilitate al coacerii. Suspinăm (*on soupire*) „dedesubt”, suflăm (*on soufflé*) „deasupra”. Cu atâta delicateţe imaginară, cum să nu regăsim fineţurile materiale! Astfel, germenii

sunt ei înşişi regeneraţi. Devenirea minerală reîncepe. Speranţa ritmică a alchimiei îşi găseşte aici raţiuni materialiste. Alchimia credeîntro sensibilitate primăvăratică a mineralului, într-o reînnoire a metalului reîncruzit. Acesta regăseşte vitaminele metalităţii.

Toate aceste dialectici se desfăşoară într-o atmosferă pătimaşă, cu incantaţii de iubire şi imprecaţii de mânie, într-un dialog de cuvinte injurioase şi de cuvinte tandre. Acest materialism vorbit, exaltat, invectivat este o dialectică de valori umane. El ne face să înţelegem omul mai curând decât lucrurile, sau, mai bine zis, el înscrie lucrurile în seama omului. Niciodată omul nu a fost cu atâta sinceritate *în lume* ca în acele timpuri ale viselor alchimice, căci adeseori o materie, prin puterile ei legate de reveriile cosmice era de ajuns pentru a-l situa pe visător *în adâncul lumii*. E o nouă dovadă a caracterului „angajat" al reveriilor imaginaţiei materiale. Alchimia conţine şi numeroase lecţii pentru o doctrină a imaginaţiei materiale, imaginaţie cu atât mai sinceră cu cât cere o adeziune totală la viaţa universului.

Nu ne vom mira că o atât de mare putere de viaţă minerală poate să contribuie la conservarea fiinţelor vii cele mai diverse care se află blocate în carierele miniere. Toată lumea a citit celebra povestire a lui E.T.A. Hoffmann, *Minele din Falun*. Ne amintim că trupul unui miner strivit în mină este regăsit la douăzeci de ani după dispariţia sa. Este intact, ca şi cum ar fi murit ieri. Hoffmann, în conformitate cu propriul lui geniu, a învăluit această legendă într-o atmosferă de vise şi de amintiri, urmărind mai ales toate seducţiile vieţii subterane. Arta povestitorului este atât de mare, raţionalizările evocate sunt atât de iscusite, încât putem subestima ponderea onirică a imaginilor. Pentru a trăi aceste imagini în toate funcţiile lor onirice, ar trebui să le măsurăm cu măsura unui adevărat mit al minei-sar-cofag, mit care a exercitat o îndelungată influentă asupra literaturii germane. Fără îndoială că povestirea a fost scrisă într-o perioadă când imaginea logodnicului „conservat" intact în mină, de forţele vii ale minei, îşi pierduse orice crezare şi Hoffmann a fost obligat – pentru ca

povestirea sa să fie verosimilă – să se apropie de viziunile nebuniei. Dar cât de profundă va deveni imaginea din centrul povestirii, dacă îi conferim preambulul de legendă, dacă amintim aventurile extraordinare povestite de atâţia călători care timp de un secol au vizitat minele scandinave! Personal, am recitit cu alţi ochi povestirea lui Hoffmann, după ce am studiat imaginile minerale, imaginile mineralizării. Această pregătire „imaginară” îngăduie situarea unor valori ascunse. Critica literară este datoare să cunoască la fel de bine ca trecutul viselor trecutul gândirii. Vom încerca să restituim acest preambul de legendă înainte de povestirea scriitorului.

Să recitim mai întâi, de exemplu, o operă înţeleaptă, o operă sceptică precum cea a lui Bernard Palissy, şi vom înţelege ce înseamnă o endosmoză a legendei cu experienţa. Bernard Palissy crede că „omul, animalul şi lemnul pot să se reducă în piatră” (*Opere*, p. 203). El mărturiseşte, totuşi, că nu a constatat acest fapt cu privire la om. Spune că a cunoscut un medic care văzuse în cabinetul unui nobil „un picior de bărbat pietrificat”; un alt medic a văzut „capul unui bărbat, de asemenea pietrificat”.

Trad. reeditată la Editions Colbert, vol. I.

Bernard Palissy găseşte pentru aceste fenomene o explicaţie care se află în centrul multora dintre gândurile sale: totul se face prin „puterea congelatoare”, prin atracţia sărurilor. În multe dintre paginile operei sale, Bernard Palissy trăieşte cu adevărat această forţă de contractare a sărurilor, această atracţie a asemănătorului de către asemănător, care va juca un rol atât de mare în intuiţiile lui B.acon. „Sarea din corpul mort, aflându-se în pământ atrage cealaltă sare (cea din pietre) ... şi cele două săruri împreună vor putea întări şi reduce corpul omului la o materie metalică”.

În legătură cu această atracţie atât de profund substanţialistă, indice atât de limpede al unei imaginaţii materiale, Bernard Palissy vede o nouă aplicaţie la butucii de vie care, în argilă, s-au transformat, spune el, în fier (p. 207), „căci se ştie bine că sarea din viţa de vie

numită tartru are mari virtuţi în raport cu metalele”.

Acţiunea mineralizantă este deci aici eminamente *pozitivă*. O imaginăm acţionând împotriva obişnuitelor forţe de disoluţie.

Cu cât urcăm mai mult în trecut, cu atât sunt mai active aceste forţe legendare. În *Tirocinium Chymicum*, Jean Beguin vorbeşte despre principiul sării geme, despre *Elixirul mineral* ce a conservat „trupul acelei frumoase fete care, în timpul papei Alexandru al VI-lea, a fost găsit într-un vechi mormânt, la fel de proaspăt ca şi cum fata abia ar fi murit, deşi ea se găsea acolo de mai bine de 1.500 de ani” 1.

Folclorul, ca şi străvechile cărţi de vrăjitorie, ne-ar ajuta de asemenea să ne pregătim pentru acest *materialism legendar* care ne frământă la nesfârşit imaginaţia. De aceea Paul Sebillot2 notează că arama este, în anumite povestiri, „sângele mineralizat al oamenilor striviţi de giganţi”. Ştim de altfel că mitologia clasică explică existenţa giganţilor legendari prin faptul că pământul ascunde oseminte fosile de mari dimensiuni. Boccaccio vorbeşte despre un gigant pietrificat de două sute de coţi, dezgropat în Sicilia.

Dacă avem prezente în minte acele vechi amintiri omeneşti citite în cărţi vechi, un fel de *onirism al lecturii*, alcătuit în zona intermediară a faptelor şi a viselor, ne face să întâmpinăm povestirea cea nouă cu mai multă bunăvoinţă. îi acceptăm mai uşor trăsăturile oarecum exagerate, ca, de exemplu, următoarea: florile de la butoniera logodnicului „nu purtau nici cea mai mică

1 Citat de Barba, vol. I, p. 28.

2 Paul Zbillot, *Le Folklore de France*, I, p. 15.

urmă de distrugere” (Hoffmann, loc. cit., p. 120). A merge oarecum prea departe într-o povestire fantastică este un mod de a accentua caracterul plauzibil al unui fantastic mai moderat. Floarea? Nu, dar chipul, da. Oare nu am citit în atâtea cărţi povestirea acelor minuni?

Dar ne-am dus de-a dreptul în centrul imaginii realiste a metalizării, de vreme ce această imagine este miza povestirii. Dar

numai această imagine nu spune, totuşi, întreaga putere minieră. Trebuie să-i adăugăm puteri mai vagi, mai înăbuşite, care sunt tot atâtea atracţii ale vieţii minerale, ale vieţii subterane. Aceste puteri ţin de o imaginaţie a materiei.

De fapt povestirea, ca şi doctrinele visătoare ale minei, trebuie să-l ducă pe cititor până la înseşi sălaşurile mineralizării. Trebuie trezit telurismul cititorului, trebuie trezită în cititor preocuparea lumii minerale. Atracţia pentru mină este îndelung descrisă în povestirea lui Hoffmann. Viaţa minerală îl atrage nelimitat pe cel consacrat vieţii minerale, morţii minerale. Şi se ajunge la imagini complexe, în care psihanaliza va găsi un admirabil material de cercetare. Simbolurile întoarcerii în pântecele mamei şi a morţii mamei sunt aici surprinse în sinteza lor. Niciodată sinteza nu a fost mai puternică, mai concentrată decât în această imagine. Suflete sensibile, mai aeriene, mai solicitate de vertijul undei, vor da îndărăt în faţa acestei sinteze a minei-mamă-moarte. Ele vor găsi că anumite imagini ale povestirii sunt *macabre*. Dar prin chiar aceasta, povestirea lui Hoffmann va deveni cu uşurinţă un test psihanalitic.

Să privim mai îndeaproape amestecul dintre uman şi teluric şi vom înţelege sensul imaginilor morţii *îngropate* şi ale morţii *profunde*. Regina subterană vrea să-i răpească unei fete de pe pământ logodnicul. Ea îl subjugă prin hipnotismul adâncimilor. „Jos, tot mai jos, lângă tine!” şopteşte visătorul (p. 100), iar Hoffmann comentează: „Eul său *adevărat* coborâse în *r* centrul pământului şi se odihnea aici în braţele reginei, în timp ce el ajungea în obscurul său aşternut din Falun”, în locuinţa logodnicei sale vii. Această divizare într-o fiinţă a somnului şi o fiinţă a stării de veghe, această dualitate a vieţii visului şi a vieţii reale sunt prezentate cu o mare delicateţe psihologică. Verticalitatea conştientului şi a inconştientului este redată în mod foarte sensibil prin acest somnambulism al profunzimilor. Urmărindu-i

 evoluţia, înţelegem de ce Du rler a putut spune că coborârea în adâncul pământului este unul dintre simbolurile cele mai active în studierea inconştientului.

În ciuda tuturor calităţilor sale, povestirea din *Minele din Falun* nu ni se pare o povestire perfectă. Determinările prin imagini materiale ne permit să aducem câteva obiecţii. De fapt, povestirea nu mi se pare îndeajuns de *metalic meditată*; aparatul său social dăunează puterii sale cosmice. Imaginea fundamentală a *minerului mineralizat* nu apare decât la sfârşit. Ea nu e pregătită de nenumăratele bogăţii pe care autorul le-ar fi putut găsi în legende. Abia ieşit din mină, corpul mineralizat devine pulbere, parcă pentru a interzice orice anchetă pozitivă asupra faptului miraculos, ca şi cum autorul ar renunţa dintr-odată la totalitatea viselor mineralizării.

A mai fost uitată şi o altă trăsătură: o veche carte spunea că, scos din adâncul pământului, la cincizeci de ani după îngroparea lui, trupul omului teluric era încă *uşor călduţ*. Ca şi atâţia alţii, Jean-Paul Richter a cunoscut această legendă. El menţine trăsătura legendară. La el, cadavrul copilului regăsit la optzeci de ani după dispariţia sa în abis este încă *uşor călduţ*. Astfel vrea onirismul terestru al mineralizării în adâncul pământului. Prin multe aspecte, această mineralizare intimă, potolită, lentă, survenind în timpul unui somn liniştit, surprinzând fiinţa totdeauna adormită, este diferită de pietrificarea meduzantă. Ea nu îngheaţă chipul printr-o spaimă care să-l încremenească. Între cele două există întreaga diferenţă dintre o imagine a formelor şi o imagine materială. Vom vedea în cele ce urmează că o imagine cu adevărat intimistă păstrează urma unei blânde călduri. Tot ceea ce se formează încet, în domeniul imaginarului, păstrează o blândă căldură.

Durler, *Die Bedeutung des Bergbaus bei Goethe und* in der *deutschen Romantik*. p. 110. Această povestire poate fi uşor asemănată cu vechile mituri. De exemplu, numeroase istorisiri spun că Trophonius este „un vestit arhitect care, fugind de duşmanii săi, fusese înghiţit de pământ lângă Lebadea, şi că acum trăieşte acolo o viaţă veşnică, prezicând viitorul celor care coboară până la el spre a-i pune întrebări” (Rohdf., Ps*yche,* trad., p. 95). Povestirile moderne – de tipul celor ale lui Hoffmann – pun în evidentă instanţe materiale care nu apar în anumite povestiri străvechi, deja foarte evhemerizate. iată de ce cităm doar în treacăt referinţele la povestiri similare pe care le vom

găsi studiate în cartea lui Rohde (cf. pp. 102-103).

Ni se va obiecta poate că facem aici o distincţie cu totul artificială, şi anume că astfel vor fi oprite participările care sunt viaţa însăşi imaginaţiei materiilor. Dacă vrem, dimpotrivă, să urmărim imaginile materiale în profunzimea lor, sau mai exact în căutarea niciodată terminată a profunzimii substanţiale, nu vom putea ignora prestigiul mineralelor subterane, ca şi cum profunzimea în substanţă şi profunzimea în mină le-ar multiplica sensul simbolic. Pentru visător, când mineralele ies la suprafaţă, când îşi etalează fiinţa la lumina zilei, ele tind să devină forme, creşterea lor a luat sfârşit şi sunt acum inerte şi reci. În adâncul minei, au toate privilegiile devenirii, toate posibilităţile devenirii. Conceptele neglijează prin însăşi funcţia lor detaliile. Imaginile, dimpotrivă, le *integrează*. Metalul desăvârşit poate să pară rece, el poate să dea o primă impresie de răceală care fixează ideile unui filosof. Dar prin creşterea sa imaginară metalul integrează o căldură a creşterii. Visele substanţei *concentrate* îi conferă această calitate de căldură pe care experienţa i-ar putea-o refuza.

VII

Toate aceste imagini vor fi limpezi dacă abordăm mine-ralismul împreună cu temele voluntarismului, acceptând imaginile dinamice ale *energiei miniere*. Ochiul marinarului este pătrunzător pentru că e destins şi vede departe; ochiul minerului este pătrunzător pentru că e încordat şi vede bine. Bătrânul miner din *Minele din Falun* îi spune asta vagabondului mărilor (p. 97): „Cine îţi spune că dacă o cârtiţă oarbă scormoneşte pământul, călăuzită de un simţ orb. ochiul omului nu dobândeşte pe nesimţite, în adâncurile cele mai îndepărtate ale minei, la lumina torţelor subterane, mai multă energie, şi nu izbuteşte în sfârşit să surprindă cu străpungătoarea-i privire, în formele minunate ale regnului mineral, reflexul a ceea ce este ascuns acolo sus, dincolo de nori?" Minerul trebuie să vadă mai mult decât un reflex, el trebuie să vadă însăşi materia *influenţelor* cerului. Aceste influente sunt mai ascunse în materie decât în aştri, trebuie aşadar că minerul, în

tenebrele minei, să fie cel mai lucid dintre vizionari.

Va trebui deci să citim în ochii minerului magnetismul voinţei. Privirea-i neîmblânzită este precisă ca şi pârghia pe care o înfige între stânci. De sub pleoapa ca o gangă, ochiul mineral îl priveşte pe miner:

Wie role augen drangen IVI – etalle aus dem Schacht, spune Eichendorff. Dacă nu *urcăm* dinamica imaginilor până la a trăi duelul magnetismului animal şi al magnetismului mineral; nu ne putem bucura de toate binefacerile dinamice ale anumitor pagini din Hoffmann (cf. p. 108): „Există printre noi o străveche credinţă că puternicele elemente, pe care minerul le cucereşte, îl distrug, dacă el nu-şi dă toată strădania să le stăpânească, dacă se lasă pradă unor gânduri străine ce-i distrag forţele pe care trebuie să le consacre în întregime muncii sale în pământ şi cu focul”. Să mai spunem că un asemenea text trebuie înţeles în sensul lui tare şi direct, şi nu în sensul unei energii abstracte? Minerul trebuie cu siguranţă să căptușească cu lemn cu mare grijă galeriile, el trebuie să facă baraje sau să devieze cursul torenţilor subterani, dar adevărata luptă este cea împotriva mineralului, înzestrat cu toate puterile sale – reale şi imaginare. Această luptă implică reverii ale voinţei, reveriile unei puteri imperioase. Elementul trebuie supus, maleficiile sale trebuie dominate. O dată mai mult vedem că truditorul trebuie să fie cel mai puternic în însuşi domeniul imaginilor.

Am consacrat mai multe pagini comentariului nuvelei lui Hoffmann. Acest comentariu nu poate fi decât improvizat: ca să fie complet, ar trebui să-l facem cu cartea în mină. Noi însă nu am vrut decât să atragem atenţia asupra posibilităţii de a face un comentariu *materialist* al acestui text, urmând atracţia profundă exercitată de *imaginile materiale*. Este un punct de vedere pe care, dacă l-ar lua în considerare, critica literară nu ar avea decât de câştigat, căci reveriile materiale îl înrădăcinează pe om în universul său. Diirler a consacrat o carte interesantă (a se vedea mai sus) studiului minelor din Falun în literatura germană. Uneori totuşi sensul interesului pentru materie nu este urmărit îndeajuns de riguros. Nu este determinat aici cu claritate ceea ce distinge imaginile fundamentale, imaginile care controlează

povestirea, pe de o parte, şi, pe de altă parte, imaginile anexe, adeseori fugare, aproape totdeauna aleatorii, pe care diferiţii autori le adaugă povestirii, tulburând astfel oarecum *necesitatea ima-oinilnr materiale*. Visul mineral este un vis atât de profund, el suscită un arhetip atât de constant, inen un *u*trezească în sufletul cititorului său este sigur că face o operă care-i vorbeşte acestuia. Dacă citim de două ori povestirea lui Hoffmann, meditând asupra imaginii materiale prin care ea sfârşeşte, vom simţi la a doua lectură acţiunea imaginii minerale fundamentale. Să notăm, de altfel, în treacăt că imaginile materiale sunt adeseori imagini care ne apar la o *a doua lectură*. Numai a doua *lectură* îi poate conferi imaginii-forţă adevăratele recurente. Ea face ca interesul să se concentreze. Ea constituie din toate interesele de ordin afectiv un *interes literar*. Nu existi *literatură* decât la o *a doua lectură*. Or, în zilele noastre, cărţir nu sunt citite decât o singură dacă, pentru capacitatea pe care (au de a ne surprinde. Imaginile pitoreşti trebuie să-l surprindă pl cititor. Imaginile materiale, dimpotrivă, trebuie să ne trimită îi regiunile vieţii inconştiente unde imaginaţia şi voinţa îs împletesc rădăcinile adânci.

VIII

Printre puterile mineralizante cu deosebire valorizate de im ginaţie, să desluşim, fără a insista prea mult, puterea sării, că ar cere ea singură o psihanaliză specială, căci este o putere în: dioasă care lucrează la limita pământului şi a apei. Sarea se e zolvă şi se cristalizează, ea este un Ianus material.

Urmând alchimia, am putea găsi multe imagini ale pute imaginare a sării. Când Paracelsius a introdus sarea ca al trei principiu ce trebuie adăugat mercurului şi sulfului (adică apei focului), a fost ca şi cum ar fi introdus principiul coeziunii, pl cipiul solidităţii. Sarea simbolizează legăturile care constit *corpul*, atât corpul uman, cât şi corpul pietrelor. Sarea este valori2 ca un principiu de *concentrare activă*. Ea cheamă la sine, trage ci sine senzaţii multiple. Sarea ar putea sluji drept temă material acestui sfat dat de André Spire (*Poeme de aici şi de acolo*):

Şi miile de mâini ale simţurilor tale. Întinde-le. devino. fă-te

centru.

p. 77.

Cf. Herbert Silberer, *Probleme der Mystik und ihrer Simb* iy» *fământul ţi reveriile voinţei*

Sarea este un *centru* al materiei. „Fă-te centru”, iată un imperativ care se citeşte geometric sau material. El ascultă sau de legea cercului, sau de legea sării. Este aşadar un test care oferă o bună dialectică a caracterelor. Dar vom avea poate o măsură mai simplă a acestei puteri dacă vom lua câteva exemple în care ea este redusă, spre a spune astfel, la caracterul său *central*. Acesta este cazul intuiţiei materialiste a lui Bernard Palissy.

Pentru el, „sarea nu este niciodată trândavă”. Ea are drept funcţie să determine şi să menţină consistenţa lucrurilor: „Sarea *I* este coerenta şi cheagul generator şi conservator al tuturor lucrurilor”. Există o sare care menţine pământul „în fiinţa lui”. Fiinţa nu este situată într-o existenţă lipsită de tensiune. Şi sarea este cea care face ca fiinţa să tindă către centrul ei. Sarea este principiul concentraţiei. Vedem în aceste intuiţii naive cum substanţele şi funcţiile lor îşi schimbă între ele valorile. Orice soluţie doreşte să fie concentrată. Sarea cheamă oarecum materia solidă la existenţa-i condensată. Pentru Jean Beguin, „soliditatea tuturor lucrurilor depinde” de sare.

Cei care vor face, spune alchimistul, dificila anatomie a sării” vor vedea că ea este „sediul fundamental” a oricărei naturi, „punctul şi centrul” tuturor virtuţilor şi proprietăţilor, al oricărui principiu „celest şi elementar”. Se va vorbi despre „sarea centrală” din toate lucrurile. Într-un anume fel este „o mică lume” a micii lumi. Astfel, omul este o mică lume care reproduce lumea prin organele sale, dar în el o sare trăieşte şi îl specifică încă o dată. Structura este visată în infinitul mic. Sarea este „*nodul* celorlalte două principii de corporificare, sulful şi mercurul, şi le dă trup” (Fabre, *Manualul tainelor chimice*, Paris, 1636, p. 34).

Pentru abatele Pluche, „sarea este indestructibilă” (*Istoria cerului văzut conform ideilor poeţilor, ale filosofilor şi ale lui Moise*, 1708, vol. II, p. 81). Între cristale există diferenţe pentru că *sarea* din

ele este amestecată cu uleiuri, pământuri, metale. „Natura şi mâna omului pot varia sarea, îi pot schimba calităţile, o pot uni cu noi materii şi o pot separa de ele. Dar nu pot nici produce sarea şi nici nu o pot distruge”. Prin sare, substanţa face dovada existenţei sale *centrale*, departe de orice umflare, revărsare, colcăire. A visa sarea la modul cel mai intim înseamnă a ne duce către cel mai tainic lăcaş al propriei sale substanţe.

Sarea este un principiu de purificare. Alimentele sunt „producătoare de excremente”, abia a şaizecea parte din ele este

Jean Bteuin, *Les Elementn de Chymie*, Lyon, 1665, p. 32.

bună (spune Fabre), restul trebuie expulzat prin mijlocirea „facultăţii expulzatoare a organului care macină acest aliment”. Râdem de noua folosire a aforismului „opiumul te face să dormi pentru că are capacitatea de a te adormi” pentru că nu trăim cu imaginaţia activitatea centrală a sării, care expulzează tot ceea ce ar putea destinde „nodul său gordian”.

Să ne străduim să comparăm noţiunile ştiinţifice evoluate ale concentraţiei şi ale cristalizării cu imaginile activiste aflate aici în acţiune, şi vom înţelege rolul cosmic atribuit sării de către Bernard Palissy. Sarea este dubletul materialist al contexturii geometrice a lucrurilor. Dacă intemperiile dizolvă această sare intimă, piatra se destinde, se fărâmiţează. Curând ea devine o grămadă de pulbere. Astfel, vântul din sud, spune Bernard Palissy, dizolvă sarea din anumite pietre, care sunt de aceea numite „vântoase”.

Un alt autor, Henry de Rochas, scrie: dacă pământul ar fi „lipsit de toată sarea lui, el ar deveni atât de uşor, încât până şi cel mai mic vânt l-ar spulbera, ca pe o puzderie de atomi” 1.

Sarea care menţine lucrurile menţine şi viaţa. În anumite intuiţii, ea este germene de viaţă şi, fiind germene de viaţă, are o putere generatoare. Pentru Blaise de Vigenere (loc. cit., p. 265), „în corăbiile încărcate cu sare se nasc mai mulţi şobolani şi şoareci decât în celelalte”.

Aceste câteva însemnări arată îndeajuns ce poate însemna o imaginaţie a forţei constrângătoare a sării, o dinamică imaginară a sării, dacă vom căuta puţin sub fenomenologia gustativă a sării, vom găsi aceste imagini de o intimă tenacitate. Vom vedea atunci că reveriile materialiste depăşesc în mod cu totul neobişnuit datele senzaţiei. Sarea, care, la urma urmei, este un dat uman destul de neînsemnat, capătă în reveriile materialiste un rol de o mare importantă. Visele nu sunt pe măsura lucrurilor.

IX

Uneori intuiţii filosofice generale sunt luminate de intuiţii contrarii. De tema *vieţii metalelor* putem apropia, spre a obţine un efect de contrast, teoriile atât de extraordinare ale lui

1 Henri de Rochas. *La Physique reforme e*, 1648 p. 51.

Lamarck. Pentru marele naturalist, formele cele mai variate ale lumii minerale, argila ca şi creta, amiantul ca şi schistul, sunt *reziduuri* ale vieţii vegetale sau ale vieţii animale. Semnele de organizare pe care le putem descoperi în materia brută sunt, pentru Lamarck, urmele singurei puteri de organizare în acţiune din natură: viaţa. După moartea fiinţei vii, principiile materiale acumulate de viaţă, care sunt mai ales *aerul* şi *apa*, au dispărut mai întâi. Cel de al treilea principiu material, focul, s-a risipit apoi în parte; totuşi, o altă parte din focul vital poate să se ascundă şi noi îl regăsim în pietrele tari. Aceste pietre tari, reziduuri extrem de condensate, sunt aşadar fosile de viinţă vie, fosile nu ale formei, ci ale materiei înseşi.

Astfel, piatra, cristalul, metalul sunt tot atâtea exemple ale arhaismului materiei organizate de către viaţă. Cititorul care va avea răbdarea să citească de exemplu cele două tomuri groase ale lucrării *Cercetări asupra cauzelor principalelor fapte fizice* (An II) va înainta din mirare în mirare. El va vedea cum imaginaţia vitalistă a lui Lamarck ignoră toate rezultatele chimiei din vremea sa. Principiul regulator al

chimiei lamarckiene este tendinţa pe care o au toate compusele din natură să se *distrugă* pornind de la materia vie (vol. II, p. 33). Un fel de *sistematică a morţii*, a unei morţi intime, a unei morţi a materiei, face să apară succesiv diversele materii minerale pornind din materiile organizate de către viaţă. Lamarck rezumă toată această evoluţie pe dos, care merge de la materiile vii la materiile minerale, printr-un tablou (vol. II, p. 360) la care ţine mult. îl reproduce, mai dezvoltat, în cartea sa din Anul V, în care reuneşte *Memorii înfăiisând bazele unei noi teorii fizice şi chimice* (p. 349). Acest *tablou al corpurilor brute* porneşte de la „rămăşiţele corpurilor vii". Sângele, bila, limfa, urina, grăsimea, gelatina, fibrina, oasele, substanţa cornoasă dau „pământul animal al testaceelor" şi „pământul cimitirelor". Pe de altă parte, sărurile esenţiale, zahărul, substanţele mucilaginoase, guma arabică, uleiul, răşina, fecula, glutenul, partea lemnoasă dau „pământul vegetal al câmpiilor" şi „pământul vegetal al mlaştinilor". Pornind de la aceste patru *pământuri*, dispuse în patru coloane, Lamarck indică mineralele fosile.

Iată, ca exemple, câteva dintre mineralele fosile ale elementului viu, în ordinea unei *distrugeri* din ce în ce mai accentuate. Lamarck arată, printre alte substanţe provenind de la animale, creta, marmura, gipsul, silexul, agaţa, opalul, diamantul. Argila, ardezia, steatita, talcul, mica, jaspul, grenata, turmalina, rubinul, ametistul provin din vegetale. Figurează în tablou de asemenea – cu începere de la un anume stadiu de *distrugere intimă* –, provenind atât din elementul animal, cât şi din cel vegetal, mai întâi piritele1, apoi mineralele din metale, în sfârşit, metalele native ele însele. Astfel, plumbul, fierul şi aurul, în reveria minerală a marelui naturalist, sunt cărnuri condensate, sânge sau seve ultracoagulate. Aceste cărnuri fosile mai păstrează încă ceva din focul care provine dintr-o viaţă imemorială. Acest foc rezidual le conferă opacitate şi culoare. Când vine moartea totală, evoluţia regresivă a vieţii minerale va da materia ultimă, ultimul cadavru: cristalul de stâncă. În cristalul de stâncă, pământul „se bucură pe de-a-ntregul de proprietăţile sale, care sunt soliditatea, fixitatea, infuzibilitatea şi lipsa completă de miros, de gust, de opacitate şi de culoare" (*Cercetări*... vol.

II, p. 369).

Exemplele cele mai familiare pretind a oferi dovezi cu privire la acest destin de distrugere materială (*Cercetări*... vol. II, p. 357). „E de ajuns să cercetăm, spune Lamarck, substanţa celor mai multe pietre pentru a avea numeroase prilejuri de a ne asigura de trecerea de la starea calcaroasă a unei substanţe la starea de silex. Exteriorul tuturor pietrelor aproape este încă pe de-a-ntregul calcaros, iar interiorul pe de-a-ntregul din silex sau cu totul vitros...” Astfel, nu mai este vorba de o uzură superficială a pietrelor. Moartea se află în interiorul lor. Cu cât fiinţa este mai condensată, cu atât ea este mai departe de viaţă. Tot ceea ce se condensează, tot ceea ce se usucă şi tot ceea ce se zbârceşte poartă semnele morţii materiale. Ceea ce atârnă cel mai greu este şi elementul cel mai mort, cel mai tasaţ, cel mai adânc îngropat. Pământul întreg, pentru Lamarck, este astfel un fel de cimitir cosmic, de cimitir universal în care totul este cadavru. Sprijinindu-se pe această sistematică a cadavrului materiilor, Lamarck tratează drept amăgiri toate teoriile alchimiste care au crezut în viaţa minerală, în maturizarea lentă şi controlată de reguli stricte a metalelor.2

Poate că cercetarea unor imagini atât de circumstanţiate ca acelea din „geologia” lui Lamarck, imagini care se oferă în toate

ÎL

Cine se gândeşte prea mult la viaţă riscă să se gândească la elementul inanimat dintr-o perspectivă rea. Înaintea lui Lamarck, Buffon scrisese: „Pirita este un mineral de formă regulată care nu a putut exista înainte de naşterea animalelor şi a vegetalelor; este un produs al detritusului lor”.

2 *Recherches*... vol. II, p. 378.

 detaliile lor unei psihanalize a instinctului morţii, ar putea sluji la judecarea unor imagini mai discrete. O „geologie” a lui Maurice Barres, fără îndoială mai fragmentară, ar desena totuşi un ax special al reveriilor pământului. Citim, de exemplu, în *Grădina Berenicei*, XII: „Modificările geologice sunt analoage activităţilor unei fiinţe”. Barres nu-şi dă seama că starea

de ființă fosilă este o *stare de deficit*. Nu poate fi vizată ca o *activitate*, de vreme ce ea urmează destinul lamarckian al cadavrului. Numai ocolul prin reveriile care fac ca pământul să fie viu poate să confere o activitate adâncurilor. Atunci trebuie să medităm nu asupra unor *sedimente*, ci asupra unor ființe țâșnitoare, asupra mineralului viu, asupra mineralului cu rădăcini active care vor căuta în centrul pământului taina vieții verticale. Dacă urmăm aceste imagini, înțelegem că nu surprindem inconștientul ca pe o reducție a conștientului, dar că, oricât de jos am coborî, trebuie să urmăm inconștientul, forța sa țâșnitoare, în forța care caută expresia, pe scurt, în producerea sa. *Orice imagine este pozitivă*. Orice imagine se dezvoltă pozitiv, sporindu-și strălucirea, sporindu-și greutatea, sporindu-și forța. Iată de ce temele lui Lamarck, chiar în ordinea reveriilor cosmologice, nu pot găsi un ecou. Trebuie să punem în evidență această pagină pe care o citim în *Caietele* mele1, în care Barres spune că el ar vrea să fie poetul vulcanilor. Nici aici geologia barresiană nu este pozitivă. Citim în această pagină nu atât sfatul focului țâșnitor, cât modelul unui pământ uscat și arid, al unui pământ aflat în declin în sensul lamarckian. Din vulcan, așa cum îl visează el, Barres nu valorizează, după cum și o spune explicit, decât ariditatea.

„*Ideea unei cărți despre vulcani*. Dacă împăratul întregii 1 poezii mi-ar propune să-mi aleg domeniul literar în întregul! univers, eu nu aș vrea să-l deposedez pe niciunul dintre stăpânii care domnesc asupra oceanului, a pădurilor, în preajma lacurilor și prin păduri. Le las lor aceste frumuseți. Dintre toate formele Naturii, cea mai puternică, cea mai emoționantă, cea pe care aș vrea să o studiez și să o traduc, este misteriosul, arzătorul, sterpul vulcan. Mi-ar plăcea să fiu poetul acestei furii, acestei splendori, acestui secret, *acestei aridități*. Ce carte subumană, ce imn anterior aș aduce, simt bine asta, din călătoriile mele în adâncul vulcanilor!”

Vulcanul lui Barres este un vulcan stins.

vol. III (1902-1904). p. 133.

Metalismul și minercilismul

X

203

Dacă am scrie o carte despre istoria *cunoştinţelor* despre metale, ar trebui să dăm aici numeroase indicaţii asupra raporturilor dintre astrologie şi alchimie, şi mai ales asupra corespondentelor prestigioase dintre metale şi aştri. Noi nu vrem să luăm în considerare aici aceste corespondenţe decât din punctul de vedere al valorizării. Înţelegem mai bine această valorizare dacă socotim că ea interesează viaţa omenească. Pentru Paracelsius, cele şapte metale slujesc drept legătură între Cosmos şi Microcosmos, între Univers şi om. Iată această triplă armonie aşa cum o arată Hélène Metzger, în cartea sa despre *Conceptele ştiinţifice*

Soare	aur	Inimă
Lună	argint	creier
Saturn	plumb	splină
Marte	fier	fiere
Venus	aramă	rinichi
Mercur	argint-viu	plămâni
Jupiter	cositor	ficat

Membrele nu figurează în acest tablou. Ele sunt considerate părţi pur *animale*. Nu participă la vise de intimitate şi la vise de substanţă. Vedem utilitatea cu totul exterioară a membrelor, înţelegem *accidentele* mecanice pe care le pot avea. Strict vorbind, bolile membrelor sunt accidente mecanice. Ele tulbură mecanismul prin care omul acţionează asupra universului mecanic. Toate aceste maladii accidentale sunt supuse judecăţii gândirii clare. Medicina membrelor este aşadar, sub formele sale preştiinţifice, o medicină *extravertită*. Dimpotrivă, medicina organelor interne a stat multă vreme sub

semnul *introvertirii*. Nu ne dăm bine seama de asta în epoca noastră, când desemnăm ca fiind o fantomă orice încercare de autoscopie prin care bolnavii „au ideile lor” despre starea propriilor organe. În secolele preşti-inţifice întreaga medicină era introvertită. Medicina invoca universul ca fiind răspunzător de o splină sau de un ficat. Orice corp bolnav era *centrul* unui univers dezacordat. Nu trebuie deci să ne mirăm că istoria medicinei conţine asemenea înalte visuri.

1

Să notăm că în cartea sa despre doctrinele chimice Hélène Metzger dă corespondentele Mercur-ficat şi Jupiter-plămâni. Autorii cei mai atenţi se limitează adeseori la ideea generală de corespondente, fără să urmărească *visele concrete*, vise uneori dificil de regăsit.

Dacă am vrea să încadrăm toate aceste visuri, ar trebui să regăsim şi să reunim temele astrologiei şi ale geomanciei. Am putea de altfel să le adăugăm şi multe alte procedee de divinaţie. De exemplu, de la Chambre, în al său *Discurs despre principiile chiromanţiei* (1653), pune în raport diferitele organe ale corpului omenesc cu degetele de la mână. Şi fiindcă organele sunt ele însele în raport cu planetele, degetele de la mână au un raport cu cerul – chiromanţia fiind astfel legată de astrologie. Inelarul, de exemplu, are o legătură cu inima, având aşadar o legătură cu soarele. Inelarul este şi *degetul medical*, cel mai potrivit pentru a amesteca mixturile şi a da leacuri la temperaturile necesare. După cum vedem, se deschide astfel calea unui multideterminism extraordinar. Multideterminismul nu este nimic altceva decât acea supradeterminare care, în psihanaliză, e unul dintre cele mai caracteristice simptome ale introvertirii. Pentru a-i urma dezvoltarea, ar trebui nu numai să luăm în considerare simbolismul formelor, dar şi să ajungem la un simbolism al ideilor abstracte. În momentul de faţă nu acesta este subiectul nostru. Reveriile materiei de

care ne ocupăm în această lucrare rămân totdeauna particulare. Ele îşi au tonalitatea *materială* tocmai pentru că sunt *particulare*. Ele vor dovezi concrete, atât sub raportul experienţei, cât şi sub raportul inconştientului. Transformările – dacă nu chiar transmutările – pe care materia le suferă cu uşurinţă, sunt confirmări ale marilor analogii onirice. Când visăm asupra lucrurilor, este uşor să le înrudim între ele. Un autor tradus de Diderot mai scrie încă, în secolul al XVIII-lea: „Un adevărat medic trebuie să fie în stare să se pronunţe asupra corpului uman în felul următor: iată un satir, iată mercur, iată un chiparos, iată violete galbene” (James, *Dicţionar medical*. *Discurs istoric*, p. CXIII).

Poate că un exemplu luat dintr-un secol care abandonează alchimia în favoarea chimiei exacte va putea să ne facă să înţelegem, printr-o adevărată parodie, facilitatea unui *simbolism material*, al unei corespondenţe materiale: raţionalistul Chaptal explică în felul său, în câteva cuvinte, simbolismele cele mai obscure (vol. II, p. 347): „Alchimiştii desemnează arama prin numele lui Venus, referindu-se la uşurinţa cu care ea se uneşte şi se aliază cu alte metale”. Această aramă prostituată este rapid judecată, chiar din punct de vedere chimic. Dar exemplul arată destul de limpede fondul inconştient care subzistă până şi în minţile cele mai clare. Sub un biet pretext obiectiv, Chaptal regăseşte anumite imagini ale nunţii alchimice.

Vom aborda mai direct timpurile în care se manifestă incredulitatea faţă de materiile alchimice. Vom vedea cum subzistă un curent de reverii metalice. În exemplul care urmează, vom putea surprinde în detaliu interferenţa vechilor imagini şi a gândirii caracteristice speciei noastre.

XI

În cartea sa, *Convorbire într-o grădină*, E.W. Eschmann (trad. fr., 1943, p. 26) scrie: „Roca ar vrea şi ea să existe. Dacă i-am cunoaşte instinctele şi mijloacele capabile să o excite şi să o fecundeze, am putea poate să creştem diferite specii de marmură, aşa cum creştem dălii sau pisici siameze”. Este sigur că scriitorul nu vorbeşte cu acea credinţă profundă care-i însufleţea pe alchimişti acum câteva secole. Şi totuşi, ne-am înşela dacă am vedea aici doar un paradox sau o ironie. Acolo

unde raţiunea este recalcitrantă se angajează imaginaţia. Totdeauna imaginile au o atmosferă de sinceritate. Vom avea o confirmare chiar încă de la sfârşitul acestui paragraf. Dar dezbaterea nu va fi limpede decât dacă clasificăm mai întâi nuanţele. Iată distincţiile ce se pot face. Putem desluşi patru stări ale credinţei:

1. un psihism care crede fără să mai discute în creşterea mineralelor;

2. un psihism care crede poate în asta, dar care începe să glumească despre propria-i credinţă. Tonul bonom al unui du Bartas ne-ar îngădui poate să fixăm această nuanţă. Nu am putea de altfel să o studiem prea mult dacă vrem să recurgem la o psihanaliză culturală. Supra-eul cultural refulează reverii care stăpânesc totuşi imaginaţia de îndată ce visătorul este sigur de singurătatea sa, de îndată ce el visează cu adevărat pentru sine însuşi;

3. O afirmaţie metafizică despre *voinţa* pietrei şi a mineralului, aşa cum poate fi ea găsită în filosofia lui Schopenhauer, cu un fel de jenă care-i interzice filosofului să-şi multiplice şi mai ales să-şi precizeze exemplele. Sunt afirmate atunci dogmatic

reverii, care sunt date drept gânduri. *Eul* pretinde să fie egal cu personajele *supra-eului*;

4. În sfârşit, putem nota aparte certitudinea liniştită a savantului modern, care are de acum înainte *controlul elementului neînsufleţit* şi care elimină cu uşurinţă din cultura sa toate născocirile istoriei.

Vom încerca acum să situăm documentul Eschmann la nivelul său psihologic. El ne invită să ne ducem către imaginar, în ciuda asigurărilor că putem controla elementul neînsufleţit şi să precizăm imaginile în ciuda habitudinilor filosofiei. Altfel spus, interdicţiile ştiinţei şi prudentele filosofiei nu împiedică jocul valorilor imaginare. Ele fac doar ca acest joc să devină mai subtil, mai delicat şi, când binevoim să ne supunem lui împreună cu Eschmann, mai stimulant. Poetul face din acest vârf cristalin ceva atât de fragil, încât simt, ca un adevărat Salavin, ispita de a-l sparge. Dar oare nu ar creşte din nou? în fiinţa sa, piatra nu aduce oare dovada materială manifestă a unei

voinţe de a fi ascuţită, mai mult încă, a unei voinţe de a înţepa? Ar fi de ajuns să găsim duşmanul de care ea se teme pentru a-i înţelege pornirea ofensivă. Imaginile animale i se potrivesc atât de bine! „Spathul calcaros din Andreasberg: priviţi-l cum se face ca un arici înspumat de bule de aer, fremătând încă de suflul energiei care vrea să smulgă materiei sale noi celule pentru a le transforma”. Într-o altă piatră transparentă, imaginaţia vede tot felul de pete de albeaţă în mişcare. Aceste dâre albe nu sunt oare ca un fel de suc lăptos pe care materia transparentă îl asimilează? „Şi în faţa unui bloc de calcedonie de Islanda, privirea se cufundă de-a dreptul în măruntaiele unui animal ce rumegă încetişor” (p. 27). Astfel, viaţa minerală îşi multiplică imaginile, în ciuda ideilor rezonabile; formele cele mai stabile încep să se deformeze de îndată ce intră în acţiune imaginaţia elementului viu. Dar – ciudat privilegiu prea puţin remarcat – cea mai mare putere de variaţie o are imaginaţia *literară*. În ordinea imaginaţiei literare e de ajuns ca o variaţie să fie nouă, chiar dacă aplicată la cea mai veche dintre teme, pentru ca ea să regăsească acţiunea viselor fundamentale. Nu mai credea nimeni că blocul de calcedonie de Islanda trăieşte şi totuşi scriitorul ni-l arată *digerând*. Această imagine atât de falsă sub raport formal, atât de net refuzată de o minte clară, este *oniric adevărată*. Tocmai acest onirism psihologic adevărat face ca pagina din Eschmann să fie

lizibilă. Cititorul care nu vrea să trăiască lent imaginile literare, în ritmul încetinit în care poate să simtă digestia blocului de calcedonie, poate, fireşte, să închidă cartea. În marile cărţi literare povestirea are doar funcţia. de a organiza imagini. Lectura este timp pierdut dacă cititorului nu-i place să privească îndelung imaginile.

XII

Putem da exemple în care reveria metalică suscită o poveste. Ţinem în mână un metal şi devenim în vis prospectorul minei. Metalul, substanţă întrucâtva rară, îndeamnă la aventură. Nu e frapant oare să-l vezi pe Pierre Loti cum rămâne sub farmecul unei amintiri din

copilărie atât de speciale ca acea *reverie a cositorului*? Putem citi în *Romanul unui copil* (pp. 276 – 277): „Trândăvind pe acea vreme ploioasă, am imaginat, pentru a mă distra, să topesc o farfurie de cositor şi să o arunc, lichidă şi fierbinte, într-o căldare cu apă.

A rezultat un fel de bloc răsucit şi chinuit, care avea o frumoasă culoare argintie şi semăna cu un minereu. L-am privit îndelung, cuprins de vise”. Din nefericire, Loti nu ne descrie visele sale materiale. Dar paginile care urmează sunt totuşi interesante, căci mineralul contemplat determină o *purtare de explorator*. „A doua zi aşadar, cam pe la jumătatea muntelui, pe când ajungeam pe un drumeag, minunat ales, de altfel, singuratic, misterios, dominat de păduri şi strâns între stânci înalte şi acoperite cu muşchi, i-am oprit pe loc pe cei ce mă însoţeau, cu un fler de căpetenie de Piei Roşii: trebuia să fie pe acolo; recunoscusem prezenţa unor zăcăminte preţioase şi, într-adevăr, săpând în locul arătat, am găsit primele pepite (farfuria topită pe care, în ajun, o îngropasem acolo).

Aceste mine ne-au dat de lucru fără răgaz în tot timpul sfârşitului de sezon. Ei (camarazii săi), absolut convinşi, fermecaţi, şi eu, care totuşi topeam în fiecare dimineaţă tacâmuri şi farfurii de bucătărie pentru a alimenta acele filoane de argint, eu însumi ajungând aproape să mă iluzionez ca şi ei...”

Fireşte, putem studia acest document psihologic din mai multe puncte de vedere. Supraîncărcătura socială care desemnează o nevoie precoce de dominare, un gust de a comanda i

 milităreşte un grup, sfârşeşte prin a masca un vis material mai profund. Şi apoi este foarte evident că aici avem de-a face cu interesele pe jumătate naive, pe jumătate intelectuale ale „lecţiei lucrurilor”. Aceste „lecţii ale lucrurilor” sunt adeseori rău făcute, profesorul parcă e indiferent, în şcolile noastre nu învăţăm *materia*. Dar, oricât de deficitară şi inertă este această predare, ea lasă urme de neuitat. Faptul de a vedea cum sunt topite cositorul sau plumbul deschide perspective materialiste profunde. Fiecare dintre cei cărora le-au plăcut atelierele şi carierele să se

întrebe pe sine! Enciclopedia viselor materialiste ne-ar oferi detalii psihologice nebănuite. Dar noi ne obişnuim să desemnăm obiectele prin formele şi culorile lor, fără să ne încredinţăm unii altora impresiile pe care le primim de la materia obiectelor. Este de ajuns totuşi ca un scriitor să ne spună reveriile sale de participare la o materie, pentru ca să căpătăm un interes neaşteptat faţă de lucrurile cele mai banale. Să citim, de exemplu, admirabilul articol al lui Michel Leiris intitulat tocmai *Lecţiile lucrurilor* (*Messages*, II, 1944). Vom găsi acolo însemnări foarte ciudate cu privire la numele de materii minerale şi metalice.

Să vedem, de exemplu, cum trăieşte visătorul *aliajul metalic*. „Nu bronzul, nici arama (amândouă de o rigiditate mult prea antică), nici amestecul botezat cu ciudatul nume de «*maillechort*» (în care se simte un iz metalic1, datorat poate prezenţei şuieratului care succede pe dată cufundării în apă, ceea ce obligă limba la o anumită contorsiune?), nici argintul aurit (născut din unirea riguros logică dintre aur şi argint, metale nobile între toate, şi care ocupă între aceste două din urmă o poziţie ierarhică intermediară: «medalia de argint aurit» situându-se sub medalia de aur, dar deasupra «medaliei de argint») ... niciunul dintre aceste nume, dintre care ultimul, totuşi, era recunoscut ca fiind cel al unui amestec, nu m-a făcut să ajung la ceea ce este tulburător în ideea unui aliaj, unire intimă a doua sau a mai multor materii solide, care în prealabil au trebuit să fie topite, astfel încât să se poată întrepătrunde total, să iradieze unul în celălalt până la a nu mai face decât un singur element, astfel încât ar părea că numai lichide ca apa şi vinul sau ca laptele şi cafeaua ar fi în stare de asta. Am putut să accept o asemenea idee – la prima vedere cu totul năstruşnică –, sunt tentat să admit

J Vom iubi şi mai mult încă această etimologie senzualistă dacă ne vom aminti că numele de *rmillchort* a fost dat de amestecul dintre numele a doi lucrători care au inventat acest *aliaj* (Maillot şi Charlier).

asta, datorită cuvântului «laiton» (alamă), tocmai pentru că

există în el, învăluită într-o vocabulă uşoară şi totodată grea, această imagine a unui «lapte» (aproape a unor «lapţi») care ar fi de natură metalică, şi nu de provenienţă animală”.

Cităm în întregime această lungă pagină pentru că ea poate fi propusă ca un tip de complexitate psihologică. Pentru a o „analiza” ar fi necesare îndelungi comentarii. Ea se situează exact la limita dintre nume şi lucru, dintre reverie şi gândire, dintre impresie şi învăţătură. Noţiunea clară de valoare socială (medalie) se învecinează cu reveria cu valoare alchimică (metale nobile). Noţiunea de aliaj capătă subînţelesurile noţiunii de alianţă. Un bun aliaj trebuie să evite mezalianţele. Michel Leiris ar simţi fără îndoială dulceaţa acestei însemnări pe care am găsit-o în *Psaltirea lui Hermophit* „Nu-l speli pe *Laton* decât pentru a-l pregăti să o îmbrăţişeze pe *Latona*”.

Vom aprecia poate mai bine suma reveriilor necesare pentru a trăi această noţiune de *întrepătrundere* a doua substanţe solide dacă observăm un spirit care nu o poate realiza. Acesta pare a fi cazul lui Raspail. Raspail, visând şi manipulând într-un laborator improvizat tot felul de substanţe, pretinde că titanul descoperit de Henri Rose nu este un corp simplu, ci „un aliaj prin acoperire”, alcătuit prin „straturi alternative care se protejează unele pe celelalte împotriva dizolvanţilor lor respectivi”. Pentru el, „iridiumul, osmiumul, rodioumul, paladiumul nu sunt decât tot atâtea aliaje prin acoperire pe bază de platină”. Astfel, Raspail *gândeşte* în termeni de acoperire prin straturi succesive. El este mai curând geometru decât topitor. Se apără, prin imagini superficiale, împotriva visului intimităţii profunde. Să notăm, de altfel, că „aliajele prin acoperire” sunt, în intuiţia lui Raspail, straturi de autoapărare, carapace secretate de un metal *împotriva* dizolvanţilor1.

Vom avea şi alte impresii materialiste profunde în legătură cu experienţele cele mai banale, dacă vrem să notăm, de exemplu, cu câtă sinceritate a detaliului îşi ascute Michel Leiris creionul. Avem aici o lungă pagină, care spune totul, iubeşte totul, se interesează de toate. El îşi potriveşte cuţitul mai întâi în raport cu tăria lemnului, apoi cu duritatea scrâşnitoare a minei. Nimic nu lipseşte, nici zgomotele, nici

mirosurile. Iată aşadar o

A. von Humboldt dezvoltă, de asemenea, o chimie a învelişului: „Oxigenul modifică culorile doar pentru că schimbă suprafeţele corpurilor” (Ex*periences s*ur *l*e *galvanisme,* trad. fr., p. 498).

210

Pământul şi reveriile voinţei încercare de fenomenologie a materiei: „Mai mult decât orice experienţă pregătită pe îndelete pe care o reuşeşte sau o ratează un profesor de fizică, aceste acte de o elementară simplitate ne fac să intrăm în contact cu materia minerală, aici înţeleasă în întregime între limitele ridicol de reduse ale acestui corp lucitor, apropiat de pietrele preţioase prin exactitatea şi delicateţea sa, şi încă şi mai apropiat de cărbune prin opacitatea şi coloraţia sa”.

Iar participarea la intimitatea substanţelor este atât de profundă, încât Michel Leiris regăseşte parcă instinctiv imaginile vieţii minerale: „În centrul învelişului de lemn, el însuşi împrejmuit de efluvii cu tonic parfum, este ascuns filonul de huilă al minei, tulpina subţire şi rigidă tăiată rotund sau poligonal care o strânge pare să fie, nu numai teaca protectoare, dar şi mediul hrănitor. Astfel, în adevăratele mine de huilă pe care o scoatem din adâncurile pământului, humusul vegetal şi sedimentele geologice se îngrămădesc deasupra materiei mult râvnite, ca tot atâtea grămezi de alimente ce i-ar îngădui să se hrănească în clandestinitate şi să se re-formeze”.

Dar toate aceste pagini trebuie citite. Ele ne dau acces la un interes salutar pentru lucruri, pentru substanţe. Ele ne ajută să ne reluăm locul în natură, în materiile naturii, cu prilejul unui act devenit banal din cauza neatenţiei noastre. Se pare că Leiris ne redă *primul nostru creion*. Şi totodată ce surpriză să simţi împreună cu Leiris că există un fel de *creion cosmic* care ne obligă să ne gândim la mina din adâncurile pământului în timp ce ascuţim mina creionului nostru. Formaliştii vor spune că aici nu e vorba de un *joc de cuvinte*. O lectură simpatetică a paginilor lui Michel Leiris ne va dovedi că există aici, dimpotrivă, un *joc al lucrurilor*, un *joc al materiilor*. Din experienţa de o sărăcie formală evidentă se nasc reverii care ne leagă de substanţe,

care ne fac sensibili la *valorile* substanţelor. Mă simt dintr-odată de acord cu autorul, iubind sau dispreţuind anumite substanţe. Am recunoscut una dintre urile mele implicite când am citit în pagina lui Leiris notaţia despre „acea respingătoare invenţie numită creion cu cerneală”. Avem aici de-a face cu un rar exemplu de *ură minerală pură*, cu totul independentă de sectorul repulsiilor explorat de psihanaliză.

Astfel, sentimente, interese, cunoştinţe, reverii, o întreagă viaţă colcăitoare ocupă până şi cel mai sărac minut al nostru de îndată ce acceptăm imaginile materiale, imaginile dinamice. Un adevărat *impresionism al materiei* spune primul nostru contact cu lumea rezistentă. Regăsim aici tinereţea actelor noastre.

Metalismul şi minemlismul

XIII

211

Vom grupa câteva observaţii asupra unui roman de geologie imaginară scris de un scriitor fără îndoială prea pozitivist, dar căruia i se impun totuşi imagini minerale naturale. De altfel, în anumite studii asupra imaginaţiei, tentaţiile nefericite îşi menţin un interes psihologic. Să răsfoim aşadar romanul *Laura*, în care George Sand a acumulat *visele minerale*. Vom încerca, conform metodei noastre obişnuite, să comentăm imaginile materiale din cartea lui George Sand, apropiindu-le de imagini asemănătoare luate din alţi autori.

Încă de la primele pagini, cititorul romanului *Laura* va putea afla cum un întreg univers mineral poate fi citit în microcosmosul unui cristal. Lui George Sand îi lipseşte fără îndoială un adevărat simţ al visului şi am vrea ca, lucrând într-o penumbră onirică mai condensată, autorul să ne facă să surprindem universurile minerale în formare. Cel puţin, la capătul lor, visele sunt numeroase şi prolixe. De exemplu, Laura, examinând cu lupa o „geodă” sfărâmată, vede în ea „grote misterioase pline de stalactite nespus de strălucitoare… am văzut aici particularităţi de formă şi culoare care, sporite de imaginaţie, alcătuiau peisaje aâpestre, râpe adânci, munţi grandioşi, gheţari, tot ceea ce constituie un tablou impunător şi sublim al naturii”.

Un personaj al lui Sacher Masoch, un talmudist, sfărâmând o

piatră, ne propune aceeaşi mărire imaginară a imaginilor: „Nu mică i-a fost mirarea să vadă, când piatra se sfărâmă, o micuţă cavitate semănând cu o grotă magică în miniatură, pe ale cărei laturi şi înăuntrul căreia apăreau colonete scânteietoare şi diafane ca nişte pietre preţioase! Fiecare dintre ele avea şase faţete. Era confruntat cu o nouă taină, şi zadarnic se strădui să o dezlege”.

Aceste câteva rânduri sunt un bun exemplu de *problemă a imaginaţiei*: prin ce taină, prin ce mister, geoda din miezul unei pietre poate să semene cu caverna din miezul muntelui?

Omosrafia care uneşte cristalul cu forme fine şi dure cu muntele incisiv desenat pe albastrul cerului ascultă de acelaşi principiu fundamental al reveriei... Toată lumea a observat asta”, spune George Sand. Ea este. totuşi, singura care scrie despre

1 Sacher Masoch, Le *Cabinet noir de Lemberg*. *Lihni*. trad. fr., 1888. p. 3 68.

acest lucru. „De nenumărate ori am comparat în gând piatra pe care o adunam de pe jos cu muntele care mi se înălţa deasupra capului, şi am găsit că eşantionul era un fel de rezumat al întregului”.

Mulţi cititori vor rămâne cu siguranţă insensibili la aceste „comparaţii” hiperbolice. Le lipseşte pasiunea pentru pietre, ceea ce îi face să considere că asemenea povestiri sunt de o *răceală* specifică. Totuşi, dacă vom căuta puţin, vom recunoaştecă această *psyche* litognomică nu este excepţională. O recunoaştem, de exemplu, la Ruskin, care scrie: „Muntele Snowden, a cărui ascensiune rămâne pentru mine de neuitat; acolo, pentru prima oară în viaţa mea, am găsit eu însumi un adevărat „minereu”, o bucată de pirită de aramă” 1.

Iată deci *o amintire de minereu* care fixează un interes faţă de lume.

De altfel, oricum ar sta lucrurile cu „răceala” peisajelor proiectate pornindu-se de la contemplarea unei pietre sau a unui

minereu adunat de pe marginea drumului, un filosof care îşi propune să descrie şi să clasifice toate tipurile de reverii materiale nu trebuie să lase la o parte pagini atât de neobişnuite ca acelea ale lui Ruskin, Sacher Masoch şi George Sand. Participând la reveria pietrificatoare, dezînsufleţind puţin peisajele şi obiectele, îţi dai seama că *jocul amplificator* care merge de la pietricică la munte nu este o simplă modificare de scară, o simplă mărire geometrică a formelor. Există, în plus, un fel de comunicare între substanţe. Acest joc amplificator mineralizat pregăteşte metafore care nu s-ar explica prin simple consideraţii formale. Astfel, ar fi oare de ajuns câteva răsfrângeri ale zorilor peste piscurile muntelui pentru ca să spunem, aşa cum se şi întâmplă adesea, că aceste piscuri sunt *cristalizatei* Această *duritate* a unui lucru atât de îndepărtat, această ostilitate împotriva cerului albastru, acest orizont zdrenţuit, aceşti monştri tăioşi, ar putea fi oare simţiţi de noi dacă nu am fi visat îndelung, ţinând în mână o piatră strălucitoare şi dură?

Tocmai un filosof care este şi un cizelator şi un alpinist ne propune noţiunea de *duritate îndepărtată*: „De îndată ce atenţia s-a trezit, vom şti să determinăm specia unei stânci nu numai de foarte aproape, ci chiar de foarte departe, după felul cum arată silueta-i profilată pe cer, după familia căreia îi aparţin formele sale, muntele ne va spune dacă este eruptiv, metamorfic, calca-ros sau de altă natură.

Şi astfel, stâncile capătă, în funcţie de duritatea lor, o fizionomie netă, adică, sub aparenţe infinit diverse, repetarea unor accente speciale, atât în liniile conturului – eram cât pe ce să spun ale desenului – cât şi în accidentele suprafeţei – era cât pe ce să spun în ceea ce priveşte decorul” 1.

Să apropiem de această precizare asupra durităţii îndepărtate, o strălucitoare imagine din poezia contesei de Noailles2. Ea contemplă „Alpii, de un albastru pur de porţelan, uşori, fragili, sonori, ai fi zis, care ar fi dat un clinchet dacă i-ai fi atins”. Şi poetul John-Antoine N-au vede de asemenea3

Piscurile de albă perlă sau de onix, Ţâşnind, spărgând cerul şi ameninţând lumea.

Dacă medităm puţin la această ciudată imagine a *durităţii îndepărtate*, vom vedea în ea acţiunea unei transsensibilităţi, a transcendenţei unui sensibil care regăseşte un alt sensibil.

Nu vom ajunge să alăturăm imagini de origini atât de diverse decât dacă le determinăm nucleul oniric, descoperindu-i caracterul terestru. Lectura lui *Henri d'Ofterdingen* va ajuta la condensarea reveriilor. Urmându-l pe Novalis în lumea sa subterană, vom înţelege că acelaşi vis creează piatra şi muntele. În faţa acestor grote împodobite cu diamante, cu cristale scânteietoare, în aceste sălaşuri scăldate într-o lumină ce devine terestră prin condensare, repetată în mii de reflexe, străbătută de umbre uşoare şi de transparenţe azurii, putem să credem că ne aflăm în faţa unor spectacole din altă lume. Dar nu trebuie să uităm că aceste spectacole sunt evocate în casa minerului şi că descoperim aceste splendori ţinând în mână un cristal. Nimic nu ne împiedică să urmărim povestirea pe *modelul redus*, ca pe o hartă a materiei. Nu este necesară nicio explorare subterană pentru ca visătorul animat de o psyche *litognomică* să vadă în miezul pietrei o lume cristalizată, un pământ scobit, în care să trăiască gemele. Am avut cu toţii în mâini, ca şi George Sand când a ţinut în palmă pietricica de pe drum, palatul zânelor. Dar am fost foarte repede înţărcaţi de la funcţia fabulatorie. Au fost!

MOnod-Herzen, articolul din *Mois*, 10 mai 1911, p. 580.

1 Ruskin, *Souvernirs de Jeunesse*, trad. fr., p. 103, cf. pp. 79, 101.

jr *La Domination*, p. 113.

3 John-Antoine N-au, *Hiers bleus*, p. 80.

 ridiculizate toate *augmentativele imaginaţiei*. Lipsită de sensul grandorii, metafora şi-a pierdut viaţa şi îndrăzneala. Să ne întoarcem aşadar la aspectul oarecum formal al augmentării şi să vedem cum, pe această temă sărăcită, imaginaţia materială continuă totuşi să lucreze.

George Sand, cu o insistenţă ce devine repede obositoare, desfăşoară deci, de-a lungul povestirii sale, comparaţia dintre cristal şi munte (p. 28): „Valea ametistului nu este… decât unul dintre miile de

aspecte ale acestei naturi inepuizabile în bogăţii...” Bineînţeles, această vale se citeşte înăuntrul pietrei contemplate, şi textul continuă: „Iată mai departe văile în care sardoniul de culoarea chihlimbarului îşi rotunjeşte liniile desenând coline puternice, în timp ce un lanţ de hiacinte de un roşu întunecat şi lucitor desăvârşeşte iluzia unui incendiu uriaş. Lacul... este o regiune de pietre de calcedonie cu tonuri nehotărâte...”

Dar viziunea hiperbolizantă merge şi mai departe, depăşind orice limită. Omologia imaginară a geodei şi a pământului se exprimă într-o relaţie de reciprocitate: întregul pământ este o imensă geodă, o piatră scobită (p. 60). „Micul nostru glob (este) o mare geodă; scoarţa terestră este învelişul ei, iar interiorul îi este tapisat cu minunate cristalizări...” Vom înţelege mai bine această admiraţie pentru ceea ce nu se vede, când vom fi reflectat, într-un capitol ulterior, asupra valorilor intimităţii. De vreme ce globul terestru este închis într-o scoarţă, el ascunde înăuntrul său bogăţii şi splendori. „Această lume pe care o numim subterană este adevărata lume a splendorii; or, cu siguranţă, o vastă parte din această suprafaţă îi este încă necunoscută omului; o ruptură... i-ar îngădui să coboare până în regiunea gemelor şi să contemple, sub cerul liber, minunile... văzute în vis... Am convingerea că această ruptură sau mai curând această crăpătură vulcanică... există la poli, că ea are forma regulată a unui crater cu un diametru de vreo câteva sute de leghe şi cu o adâncime de vreo câteva zeci de leghe, şi că strălucirea grămezii de geme ce se văd în adâncul acestui bazin este singura cauză a aurorelor boreale...”

Această neaşteptată teorie *geologică* a aurorelor boreale ne poate sluji să măsurăm nebunia ştiinţifică a visului şi totodată îndrăzneala sintezelor sale. Într-adevăr, această „explicaţie” a aurorei boreale poate fi taxată de „prost gust” de către un spirit ştiinţific, căci şi spiritul ştiinţific îşi are „judecăţile de gust”. Dacă cosmicitatea imaginaţiei este mai puţin severă. Ea acceptă

această mărire a imaginii, căci această mărire are cel puţin o

valoare de noutate. Cerul este aici reflexul pământului; aurora boreală este o proiecţie luminoasă a splendorilor cristaline din centrul pământului. De data aceasta nu numai muntele este cristalizat, ci întreaga lumină a cerului. *Tot cerul devine minereu*. Cerul este „de gips roz", mărginit cu „ametiste". Această imensă lumină pietrificată închide pământul şi cerul într-una şi aceeaşi unitate. Iar cerul este colorat de lumina minerală a pământului. Contemplarea *terestră* a unui minereu ascuns sub crusta de pământ a unei geode şi-a pus semnul pe întregul univers.

Şi acum reveria minerală va citi în pietricica strălucitoare întregul trecut al globului terestru. „Cristalul, vezi tu… nu-i ceea ce crede vulgul; este o oglindă misterioasă care… a primit pecetea şi a reflectat imaginea unui mare spectacol". Contemplând martorul mineral, visăm drama cosmică a genezei lumii solide. Cosmologiei elementelor i se adaugă cosmologia minerală, cosmologia lumii stabile. Este acea cosmologie pe care ar putea-o visa un meşter sticlar: „Spectacolul acesta, continuă scriitoarea, a fost cel al vitrificării pământului". Pentru George Sand, ca şi pentru Buffon, centrul pământului este un imens creuzet de sticlar. Visătorul din Laura, t*răind* o vitrificare colosală, afirmă că în sânul pământului „până şi cea mai mică piatră preţioasă depăşeşte dimensiunea piramidelor din Egipt, turmalina cu cristale mari (atingând) volumul celor mai mari turnuri ale noastre".

Crusta terestră nu este decât noroi şi zgură. Frumuseţea se află înlăuntru.

CAPITOLUL X

Cristalele. Reveria cristalină

„… Se strigară din gemă în gemă. Şi dintr-odată muntele îşi pierdu inelele de smarald".

(MAKHALJ-PHALL, *Namyana*, p. 212, trad fr.)

I

Imaginile nu se lasă clasificate la fel de uşor precum conceptele.

Chiar când sunt foarte nete, ele nu se împart în genuri care să se excludă. După ce am studiat, de exemplu, pietrele și minereurile, nu am spus totul despre cristale; după ce am visat numeroase pietrificări, nu am urmărit cu adevărat reveriile cristaline. Cel puţin totul trebuie spus din nou într-o nouă tonalitate. Trebuie, așadar, să consacram un nou capitol imaginaţiei cristalului.

Cum arătam în cartea noastră *Aerul și visele*, nu e de la sine înţeles că acea contemplare a frumoaselor forme cristaline găsite în pământ sau mineralizate prin îndelungi manipulări alchimice este o contemplare în mod necesar *terestră* desemnând prin alegerea sa o imaginaţie *terestră*. Dimpotrivă, în legătură cu cristalele şi cu gemele care sunt corpurile solide cele mai naturale, cel mai bine definite, corpurile solide care au o duritate într-un anume sens *vizibilă*, putem face dovada uimitoarei colcăiri a imaginilor celor mai variate. Toate tipurile de imaginar îşi găsesc aici imaginile esenţiale. Focul, apa, pământul, aerul însuşi visează în piatra cristalină. Prin însuşi faptul că o reverie intensă le personalizează, o clasificare completă a cristalelor şi gemelor ar oferi o psihologie generală a imaginaţiei materiei. De aceea ne vom exersa, în cele ce urmează, să străbatem pe acelaşi cristal linii de imagini care ne vor face să trecem de la un element material la un altul. Vom putea măsura astfel mobilităţile extreme ale imaginaţiei. Vom arăta mai ales că putem trata acelaşi obiect, acelaşi cristal, într-un mod terestru şi într-un mod aerian. În faţa acestui miraculos obiect care este cauza ocazională a unei activităţi imaginare atât de libere, vom învăţa să strălucim şi să ne întărim alternativ, eliberând toate puterile clarităţii pure şi solide. Vom vedea reunindu-se, într-o sinteză extraordinară, imaginile pământului profund şi imaginile cerului înstelat; vom descoperi uimitoarea unitate a *reveriei constelante* şi a *reveriei cristaline*. Cum am putea dovedi mai bine că trebuie să ne desprindem de interesele *descrierii obiective*, dacă vrem să urmăm, în independenţa lor, toate activităţile *subiectului care imaginează*, situând imaginile acolo unde le este locul, în rândul fenomenelor primitive?

Să formezi imagini cu adevărat *reciproce*, în care să aibă loc un

schimb între valorile imaginare ale pământului şi ale cerului, între luminile diamantului şi cele ale stelei: iată, după cum arătam, un demers care merge împotriva procesului de conceptualizare. Conceptul înaintează din aproape în aproape, unind forme prudent învecinate. Imaginaţia sare peste extraordinare diferenţe. Unind piatra preţioasă cu steaua, ea pregăteşte „corespondenţele" dintre ceea ce atingem şi ceea ce vedem, şi astfel visătorul îşi întinde, într-un anume sens, mâinile către grămada de stele, pentru a mângâia acele pietre preţioase. Contemplând câţiva muncitori care sapă pământul, Mallarmé poate exclama (*Divagaţii*. *Conflict*, p. 53): „Ce piatră preţioasă, cerul fluid". Patru planuri ale visului sunt reunite în aceste cinci cuvinte: piatra, cerul, nemişcarea şi fluiditatea. Un logician poate să critice această construcţie, dar un poet nu o poate decât admira.

Şi dacă visăm asemenea imagini reciproce, lăsându-ne în voia seducţiei originilor, coborând într-un anume sens către sălaşul pietrelor preţioase şi urcând oarecum până în sfera aştrilor, le conferim întreaga valoare cuvintelor lui Novalis, care vedea în mineri „aproape nişte astrologi inversaţi" (*Henri d'Ofterdingen*, trad. fr., p. 128). Gemele sunt stele ale pământului. Stelele sunt diamantele cerului. Există un pământ pe bolta cerească; există un cer în pământ. Dar nu înţelegem această corespondenţă dacă nu vedem în ea decât un simbolism general şi abstract. Cum vom avea ocazia să arătăm, e vorba de o corespondenţă materială, de o comunicare între substanţe. Citim în *Regala chimie* de Crollius (Lyon, 1624, p. 112), carte citată din belşug de-a lungul secolelor: „Pietrele preţioase sunt stelele elementare. Pietrele preţioase îşi iau culoarea, forma şi textura din metale prin formarea aştrilor". Un autor mai critic, Alphonse Barba (*Metalurgia sau Arta de a extrage şi de a purifica metalele*, trad. fr., 1751, vol. I, p. 82) scrie: „Se pare într-adevăr că Pietrele preţioase sunt menite să reprezinte în mic strălucirea Aştrilor şi că ele sunt încă o imagine a acestora, prin fineţea şi durata lor". În această

corespondenţă, fie reală, fie simbolică, putem surprinde valoarea *sintetică* a imaginii. Să închizi în sine lumina înseamnă să pregăteşti căile pentru viaţă. Pico della Mirandola (citat de Guillaume Granger, *Paradoxul după care Metalele au o Viaţă a lor*, cap. XIV) ne arată că corpurile „care sunt luminoase prin natura lor sunt pline de toate virtuţile ce ţin de însăşi virtutea vitală-Nu că ar crede că lumina dă viaţă de la sine, sau că ea trăieşte, dar cel puţin că ea pregăteşte şi predispune la viaţă corpul care este capabil de aceasta prin dispunerea materiei sale, şi asta cu atât mai mult, spune el, cu cât asemenea lumini sunt întovărăşite de o anume căldură, care nu provine aici nici din foc şi nici din aer, ci doar din cer, care are particularitatea de a păstra şi modera toate lucrurile. Tot astfel cum sufletul este o lumină invizibilă, şi lumina este un suflet vizibil, conform doctrinei Orficilor şi a lui Heraclit”.

II

Dar înainte de a insista asupra influenţelor astrale, să arătăm mai întâi, în câteva cuvinte, cum *cristalele* ilustrează foarte limpede dubla polaritate a intereselor pancaliste. Să arătăm cei doi poli:

La unul dintre poli, sufletul ce visează este interesat de o frumuseţe imensă, mai ales de o frumuseţe familiară, de cerul albastru, de marea infinită, de pădurea adâncă – de o pădure abstractă atât de mare, atât de topită în unitatea misterioasă a fiinţei sale, încât nu-i mai vezi copacii. Iar noaptea înstelată este atât de vastă, atât de bogată în lumina stelelor, încât, de asemenea, nu-i mai vezi aştrii.

La celălalt pol, sufletul ce visează este interesat de o frumuseţe excepţională surprinzătoare. De această dată imaginea miraculoasă nu are mărimea unei lumi, e o frumuseţe pe care o ţii în palmă: drăgălaşe miniaturi, flori sau bijuterii, opere ale uneizâne.

Între cei doi poli există, fireşte, o asemenea opoziţie, încât anumite locuţiuni parcă sunt sfârtecate: limbajul pare a-şi schimba semnificaţia schimbându-şi dimensiunea, chiar când etimologia pare a impune o legătură indestructibilă. Astfel stau lucrurile cu cele două cuvinte „feerie” şi „fac”. Zâna („fac”) este o frumuseţe în miniatură,

feeria („feerie”) este frumuseţea unei lumi. Zâna este ceva mic care creează ceva mare. Ea este visul de putere al scriitorului zăvorât în mansarda sa. Invers, feericul, cu viaţa-i monstruoasă, domină şi sfidează imaginaţia. El se impune prin bogăţii risipite cu dărnicie. În faţa feeriei, nu mai există centru de contemplare, deci nu mai există contemplator. Feeria, prin esenţa ei, întrece orice intuiţie. Ea deplasează întruna admiraţia. Ea oboseşte însăşi imaginaţia.

În această dialectică a marelui şi a micului se schimbă la nesfârşit între ele reveriile constelaţiilor şi reveriile cristaline.

III

Fireşte, trebuie să căutăm rădăcina reveriei cristaline în jurul frumuseţii rare şi profunde a unui cristal izolat. O dată prinsă în lecţia cristalului, imaginaţia va transporta această reverie pretutindeni. Un chimist din secolul al XVII-lea, Guillaume Davisson, „extinde principiul cristalizării nu numai la săruri şi la substanţe minerale, dar şi la alveolele fagurilor şi la anumite părţi ale vegetalelor, precum frunzele şi petalele florilor” 1. Dar asemenea cristalizări sunt într-un anume sens externe, iar reveria cristalină îşi pancalizează obiectul în profunzime, căutând intimitatea gemelor. Ochiul visător – ciudată atitudine – îşi proiectează privirea către *centrul* pietrei preţioase. Visătorul visează *cu atenţie*.

Fără îndoială, imaginaţia se interesează uneori de un cristal foarte mare, dar pentru ea acesta nu este decât o monstruozitate. Este, de exemplu, cazul cristalului de stâncă expus la Berna, „gigantul de la Berna”, sau al celui de la Museum, în adâncul căruia se umflă nori albi. De fapt nu visăm niciodată la un cristal caze creşte. În vis, vedem mai curând un cristal care se epurează. Este o lucire care se adună în sine, o limpezime care se închide în sine:

Frumoasă lumină pe care un bijutier Ar vrea să o-nconjoare cu o piatră.

(Rilke, *Poeme franceze*)

1 Hoefer, *Histoire de la Chimie*, vol. II, p. 235.

Astfel, cristalul trezeşte un materialism al purităţii. După cum spune Victor Hugo (*Oamenii mării*, ed. Nelson, vol. I, p. 226): „Cristalul, chiar dacă ar vrea să se păteze, nu ar putea".

În această strângere în sine, în această condensare a limpezimii se pare că piatra a atins şi soliditatea absolută. Ne imaginăm că ciocanul ar fi incapabil să sfărâme acest atom de reverie dură. De unde şi legenda că diamantul poate să reziste în faţa „loviturilor date de mâna făurarului" (Remi Belleau).

Un vis al durităţii este astfel asociat cu cristalul. Am găsi numeroase texte din secolele al XVI-lea şi al XVII-lea, în care se mai arată şi că cristalul de stâncă este o apă congelată.1 Afirmând cu putere această veche imagine, dându-i energia unei metafore morale, s-ar părea că o resuscităm. În *Omul care râde* (vol. II, p. 42), Victor Hugo scrie: „Cristalul este gheaţă sublimată şi... diamantul este cristal sublimat; se ştie că gheata devine cristal într-o mie de ani şi că cristalul devine diamant într-o mie de secole". Tot astfel, e de ajuns să vrei din răsputeri puritatea, limpezimea inimii, pentru a vedea cum binele cristalizează aici. Trebuie să observăm că Victor Hugo nu mai crede inimaginea tradiţională, dar imaginaţia morală nu renunţă la trad*iţiile imaginii.*

Pentru orice visător, cristalul este un *centru* activ, el cheamă la sine materia cristalină. Se spune în mod curent că un cristal se hrăneşte în apa-mamă. Un autor inversează imaginea şi spune că digestia este o cristalizare. Se pare şi că reveriile cristalizării sunt automat reverii ale solidităţii excesive, ale durităţii. Cristalul trece de asemenea drept un fel de formă fundamentală, de formă perfectă, de formă bine constituită în *unitatea* sa. Iată de ce Lametherie poate spune: „Cristalizarea este unul dintre cele mai importante fenomene ale naturii". El adaugă: „Fiecare sare, fiecare piatră, fiecare metal are o formă apropiată... Privind încă şi mai departe, nu ne-am temut să spunem că reproducerea fiinţelor organizate, a vegetalelor şi a animalelor este de asemenea o adevărată cristalizare... Sământa

bărbatului şi cea a femeii, amestecându-se, produc efectul pe care l-ar produce două săruri: rezultatul este cristalizarea fetusului". Simţim că asemenea intuiţii nu sunt decât valori i*maginar*e *rea*lizate. Dacă cristalul nu ar avea o valoare imaginară extrem de importantă, nu am face din el germenel*e unui co*pil.

Dar ni se va obiecta că visul nu este totdeauna centrat asupra pietrei izolate şi că nu rareori visăm la o peşteră plină cu geme, la bogăţii cristaline care strălucesc uimitor. Trebuie să observăm că atunci când gemele sunt astfel descoperite în vis într-o grotă iluminată, culorile lor sunt totdeauna multiple şi foarte variate. Ele sunt nenumărate, având, spre a spune astfel, acea ciudată culoare onirică a multiplicităţii multicolore ce ar putea fi numită *culoarea a ceea ce este fără de număr*. Ele dispersează starea de vrajă. Atunci visătorul, ca şi cum atâtea lumini i-ar diviza viziunea, ca şi cum atâteaculori i-ar decoordona viaţa nervoasă, îşi pierde firul visului. În fapt, când sunt transcrise în literatură, aceste *vise multicolore* ale grotei sau ale cufărului plin cu pietre preţioase sunt în cele din urmă foarte monotone. Pictura literară a acestor bogăţii *prodigioase* este atunci un poncif şi cititorul sare paginile pentru a vedea ce se va întâmpla cu eroul care a dobândit o bogăţie atât de fabuloasă.

Dar există autori care se complac în această monotonie. Să ne gândim la scena din *Axefl* în care Sara descoperă comoara ascunsă în munte. Pentru a face stâncile să se rotească pe ţâţânile lor, Sara foloseşte procedeul atât de obişnuit în poveşti, procedeu pe care un psihanalist îl va caracteriza cu uşurinţă: „Împreunându-şi mâinile pe mânerul pumnalului, ea pare că-şi adună întreaga putere tinerească şi sprijină vârful lăncii între ochii heraldicei Căpătâni de mort". Atunci toate porţile se deschid: „Din fisura boltită a deschiderii – pe măsură ce aceasta se cască tot mai mult – irumpe, mai întâi, un scânteietor torent de pietre preţioase, o zgomotoasă ploaie de diamante şi, o clipă mai târziu, o năruire de geme de toate culorile, umede de lumină, miriade de briliante cu faţete sclipitoare, grele coliere de diamante, fără de număr, bijuterii ca flăcările, perle. Această siroire torenţială de străluciri pare că inundă dintr-odată umerii, părul şi veşmintele Sarei:

pietrele preţioase şi perlele saltă în jurul ei, căzând cu clinchet pe marmura mormintelor şi ţâşnind. În jerbe de scântei orbitoare, până pe albele statui, cu zgomotul unui incendiu”. Această pagină poate fi dată drept mărturie pentru o paranoia a bogăţiilor. Ea te duce cu gândul la faptul că tatăl lui Villiers de l'Isle-Adam şi-a petrecut viaţa căutând comori. Care

Cf. Seneca, *Questions naturelles*, ed. Garnier, trad. fr., p. 356.

Villiers de l'Isle-Adam. *Axei*, pp. 226 – 227.

ecou al unei vieţi imaginare poate reda zgomotul „tunătoarelor şi răsunătoarelor cataracte de aur lichid” care „curg la capătul întunecatei căi”?

Tot astfel, o reverie neglijentă se dezinteresează repede de aspectele cristaline prea mobile, prea numeroase ale caleidoscopului. Este poate motivul pentru care cuvântul *caleidoscopic* este folosit – cu câtă uşurinţă! – într-un sens aproape numai peiorativ. În ceea ce mă priveşte, nu-mi place să vorbesc urât despre o jucărie care mi-a dăruit atâta bucurie. Ea poate să ne înveţe frumuseţile clipei, toate frumoasele şi repezile schimbări ale luminilor cristaline. Dar astfel de experienţe nu pot fi descrise de pana vreunui scriitor. Pentru a-şi face cititorul să viseze cu toate puterile imaginaţiei materiale, trebuie ca scriitorul să fie mai grijuliu cu adevărata reverie cristalină, cu reveria în faţa „unui diamant uriaş”.

Trebuie, de altfel, să avem grijă şi ca inconştientul *social*, care acumulează aviditatea pecuniară, să nu contamineze inconştientul *natural* şi să nu ajungem că dorim un diamant în funcţie de o aritmetică a caratelor. În visul fundamental al pietrei strălucitoare – vis care pare unul dintre cele mai primitive la toate popoarele, astfel încât piatra preţioasă poate fi pusă în rândul arhetipurilor inconştientului – visătorul iubeşte o bogăţie ce nu se vinde.

Este, de altfel, extrem de interesant să constatăm că visul

profund nu-şi vinde niciodată bogăţiile. El le pierde *pentru că* trăieşte în obsesia că le va pierde. Ele i se *iau*. Uneori el le *dăruieşte* – dar foarte rar, căci în vis nu se oferă bogăţii. El nu le *vinde*. Se pare că visul profund – adică visul care părăseşte planul social pentru planul cosmic – nu posedă *categoria trocului*. „Aproape niciunul dintre subiecţii mei, spune Robert Desoille (*Visul în stare de trezie* şi *psihoterapia*, p. 86) nu manifestă vreo dorinţă de apropiere când apare imaginea foarte frecventă a pietrelor preţioase", şi el notează, ca pe o excepţie, un caz „de dorinţă de a achiziţiona", cel al unui subiect, foarte marcat de o fixaţie anală, care îşi însuşeşte un diamant ce apare în reveria sa... – întâlnim aici o dialectică a bogăţiei care opune oarecum certitudinile contului în bancă şi convingerile intime ale talismanului.

Pe de o parte, o bogăţie bine măsurată în cifre, socialmente clară, îl bucură pe capitalistul conştient de puterea lui socială. O asemenea bogăţie este atât de aptă a fi supusă schimbului, încât poţi întrucâtva vindeca un avar de zgârcenie sfătuindu-l să-şi plătească datoriile mai curând în cecuri decât printr-un schimb efectiv de bancnote. El semnează; nu numără; durerea este mai puţin limpede, deci mai puţin vie.

Pe de altă parte, o condensare incredibilă a bogăţiei, o bogăţie misterioasă şi totodată evidentă, o bogăţie legată de toate visele noastre. În timp ce *banii ne fac puternici în plan social, bijuteria ne face puternici în plan oniric*. Moneda şi bijuteria nu aparţin cu siguranţă aceluiaşi strat psihic. Înţelegem că faptul de a vinde o bijuterie la care „ţinem" poate să necesite o psihanaliză.

Dacă piatra preţioasă atinge zonele inconştiente şi profunde, trebuie oare să ne mai mirăm că ea poate concentra toate forţele cosmice ale reveriilor despre puterea omenească? Tot ceea ce un om îşi poate dori: sănătate, tinereţe, iubire, clarviziune, îi poate fi dăruit de unele pietre preţioase. Un cristal aduce noroc, un cristal te face să iubeşti, un cristal te apără de primejdie. Astfel cristalul se înfăţişează ca un fel de *talisman natural*, fără intervenţia vreunui necromant. După cum spune poetul Charles Cros: toate gemele sunt „talismane fără de limite".

Dar să luăm visul cel mai puţin erudit şi să vedem cum pentru un simplu visător cristalul apare ca o bucăţică din *spaţiul-timp oniric*.

El declanşează vise infinite cu privire la trecutul său. De unde vine? Care îi este povestea? Ce amintiri aduce din epocile dispărute? Ce intimităţi ale fiinţelor care au visat prin mijlocirea lui ascunde?

În prezent, bijuteria este o prezenţă, o chezăşie şi un paznic al fidelităţii.

Dacă are un trecut, piatra preţioasă nu are şi un viitor? Cărei lumi ne meneşte? Literatura este plină de poveşti cu pietre preţioase blestemate, cu pietre preţioase criminale.

1

1 Charles Cros, *L'Alchimie moderne*, apud *Poemes et Proses*, p. 262.

2 Ne-ar fi fost uşor să dăm proporţii mai mari capitolului de faţă, amintind câteva dintre virtuţile astrale sau talismanice adeseori evocate în cărţile din timpul Renaşterii. Nu am făcut decât puţin aluzii la ele pentru a nu aborda un subiect care nu este al nostru şi de care ar trebui să se ocupe o simbolică a pietrelor preţioase. Ceea ce trebuie să facem noi este altceva decât ceea ce face simbolismul transcendent. Noi trebuie să stabilim un fel de simbolism imanent, un fel de simbolism naiv, arătând că imagini foarte simple pot suscita reverii coordonate, adevărate peceti onirice care îl marchează profund pe visător.

Dar aceste observaţii rapide trebuie să pară cu totul banale. Sunt banale pentru că sunt vagi: dar orice observator va putea găsi fără greutate suflete în care ele joacă roluri precise şi roluri decisive. Vom lua dintr-o veche carte un document extrem de detailat în care temporalitatea aplicată pietrei preţioase capătă o dezvoltare extraordinară. Porta scria: „Pietrele capătă şi îşi păstrează cea mai mare virtute a lor din cer, dacă sunt tăiate la timp şi la anumite ceasuri… căci atunci ele se însufleţesc şi mai mult, iar acţiunile lor devin şi mai viguroase, figurile aştrilor exprimându-se totodată în ele

cu mai multă naivitate”!

Două reverii puternice se îmbină aşadar aici: mai întâi reveria influenţelor materiale care marchează o substanţă în corespondenţă cu o anumită planetă, apoi reveria aspectelor matematice ale cerului care marchează o substanţă în corespondenţă cu totalitatea aştrilor. Tot aşa cum facem horoscopul unei fiinţe umane în clipa când naşterea îi conferă o fizionomie, trebuie să facem horoscopul bijutieriei în clipa când bijutierul îi dă forma geometrică. Meşterul trebuie să viseze la claritatea gemei şi totodată la claritatea firmamentului. El trebuie să îmbine profunzimile substanţei cu profunzimile cerului. El trebuie să unească semnele cerului cu semnătura substanţei.

În asemenea vise infinite, cum să nu simţi acţionând suprade-terminările inconştientului? în chip foarte precis există aici o *supradeterminare astrală*; astrele acţionează spre a spune astfel de două ori: prin materia lor individuală şi prin felul cum sunt grupate. Un bijutier care conferă meseriei sale toate valorile cosmice va alege piatra preţioasă în funcţie de planeta dominantă şi o va tăia în acord cu *aspectele dominante*. Există o sinteză a constelantului şi a cristalinului. Matematica faţetelor şi matematica constelaţiilor vin astfel să „simbolizeze”, să se unească aşa cum se uneau deja materia unei planete cu materia unei pietre3. Piatra

1 Jean-Baptisie Porta, La *Magie naturelle*, trad. fr., Lyon, 1565, p. 487.

2 C.G. Jung a subliniat importanţa paralelismului dintre forţele psihice şi forţele materiale la Paracelsius. El arată că alchimia este o asceză morală. Şi arată tocmai atitudinea unui spirit care se *constituie* studiind universul. Soluţia paracelsusiană de „confirmamentum” nu este fără nicio legătură cu *firmamentul*. Jung ar traduce cuvântul „confirmamentum” prin expresia „adaptare (*Angleichung*) la Firmament” (C. G. Jung, *Paracelsica*, Zürich, 1942, p. 90).

3 Dacă am urmări cu oarecare atenţie cercetările de psihologie onirică, explicaţiile atât de rapide ale lui Georges Sorel despre

şlefuitorii de pietre preţioase ar apărea cu totul insuficiente. „Cred, spune Georges Sorel (*De l'Utilite du Pragmatisme*, *p*. *198*), *că poliedrele regulate au fost inventate* preţioasă lucrată la timpul potrivit de un mare meşter este aşadar cu adevărat o piatră astrologică. Ea este astrologie tăiată într-o materie dură, un nod al destinului bine strâns chiar în clipa când destinul se leagă de o naştere, când artistul desprinde gemă din învelişul ei. Piatra imobilizează un horoscop. Ea îşi asigură prin tăietura astrologică puterea de a transmite un horoscop. Ea este astfel o sinteză între horoscop şi ţalisman. Ciudate reverii în care o materie cristalină este clipă şi totodată eternitate! Contesa de Noailles, visând într-un muzeu egiptean, scrie (*Dominaţia* p. 238): „Divinii scarabei sunt picături de secole albastre, călduţe turcoaze şlefuite".

Dar pagina lui Porta rămâne excepţională, şi alchimiştii stabilesc o participare a astrelor la virtuţile pietrelor mai ales prin *influentele materiale*. Tocmai în acest sens al unei imaginaţii cu adevărat materiale vom dezvolta următoarele observaţii.

IV

Să vedem aşadar în detaliu cum imaginaţii de tipuri variate, atinse de celelalte elemente ale imaginaţiei materiale, pot interfera cu imaginaţia terestră a materiei cristaline. Vom recunoaşte că nu există piatră preţioasă cu adevărat şi numai terestră. În împărăţia viselor, cristalele sunt totdeauna influenţate de participări la celelalte elemente, la foc, la aer, la apă.

Într-adevăr, în visele psihismului *terestru*, pământul este sumbru şi negru, cenuşiu şi tern, *pământul este pământiu*. Adeziunea imaginară la o materie cere mai întâi de la imaginaţie o afirmare

de şlefuitori de pietre dure care au vrut să producă forme pe care inteligenta să le poată privi ca pe cele mai perfecte printre acelea ce pot fi tăiate în materii cu deosebire nobile: *tatonările lor au precedat în mod evident* şi *cu mult raţionamentele geometrilor*: *nu vedem ce motive ar fi putut avea aceştia de a-şi pune probleme atât de dificile şi atât de inutile ca acelea pe care* şi *le pune Euclid în cartea a XIII-a dacă n-ar fi trebuit*

să explice acele ilustre descoperiri”. *Sorel nu se* gândeşte *decât la caracterul artificial* al *inteligentei umane*: *el refuză astfel atât gândipea geometrică pură*. *cât* şi *puterile onirice*. *El însuşi scrisese loiusi*: „*Pietrele dure erau înconjurate cu o asemenea veneraţie, încât se spunea că ar fi un sacrilegiu să şlefuieşti corindonul*”. *Este de altfel foarte frapant să vezi cum această credinţă a lui Sorel este repede înregistrată ca un fapt indiscutabil*: *câteva pagini mai jos, el scrie fără nici cea mai mică dovadă*: „*Şlefuitorii de pietre fine au inventat poliedrele regulate*...”

226

Pământul şi reveriile voinţei oarecum tautologică, care să lege nemijlocit substantivul cu adjectivul. Trebuie ca substanţa *să-şi* realizeze calitatea, să ne facă să trăim posesiunea propriei sale bogăţii.

Această bogăţie trebuie conservată în mod activ, intim concentrată. Un chimist din secolul al XVII-lea, visând la viaţa pietrelor preţioase, socoteşte că această viaţă este primejduită întruna. Pentru Guillaume Granger (*Paradoxul care spune că metalele au o viaţă*, 1640, cap. III), pietrele preţioase au „modul lor de a se conserva prin bogăţia lucrurilor prietenoase şi aversiunea celor duşmănoase”. Până şi cel mai solid dintre cristale trebuie să-şi menţină activ soliditatea.

Dacă vrem să înţelegem bine noţiunea de *influentă materială*, trebuie să o considerăm în ceea ce priveşte toate puterile *activismului* său. Trebuie mai ales să observăm că *influenta* astrelor nu este primită *pasiv* de frumoasele şi puternicele materii care sunt pietrele preţioase. *Mineralul atrage cu adevărat astralul*. Această atracţie imaginară realizează voinţa de îmbogăţire. Ea este o lege fundamentală a imaginaţiei lui a avea, imaginaţia lui a avea depăşeşte sistematic pozivitatea lui a avea. Şi a avea nu-i decât o umbră dacă nu are pozitivitatea iluziilor. Orice doctrină a lui a avea se condensează în convingerea că orice bogăţie cheamă bogăţia, că orice bogăţie capitalizează activ, la modul *intereselor compuse*, cele mai diferite puteri.

Avantajul studiilor asupra imaginaţiei materiale este că ele prezintă aceste teme cu ingenuitate. Astfel, pentru Berkeley, răşina *atrage* razele soarelui; ea nu se află pur şi simplu sub influenta

soarelui; ea îi înmagazinează activ toate influenţele, toate valorile. Este o reverie normală, cu privire la care am putea da uşor numeroase exemple. Răşina curge, şi totuşi ea este o fiinţă a focului. Şi nu numai pentru că arde cu infinite miresme, dar şi pentru că este o fiinţă a verii, o putere a soarelui, un aur vegetal, avatar al aurului solar şi al aurului terestru. Toate aceste puteri capitalizate vor rămâne în apa de gudron, panaceu materialist al marelui adversar al ideii de materie.

Dar poate că activismul imaginaţiei dinamice a influenţelor astrale este cel mai caracteristic tocmai când se exercită asupra materiilor *dure*. Astfel, pentru Porta, influentele astrale pătrund cu greutate în pietrele preţioase. Dar, prin chiar faptul că pătrunderea e grea, o dată primite, influentele se menţin mai solid decât în orice altă substanţă (loc. cit., p. 471): „Şi oricât de greu par a fi primite darurile favorabile ale cerului, totuşi când ele le primesc, le reţin şi le păstrează vreme mai îndelungată; ceea ce mi se pare că-i place lui Jamblicus".

Vom înţelege poate mai bine această înmagazinare a influentelor într-o materie dură, dacă vom da o imagine literară a *durităţii dobândite*. Nu vom multiplica niciodată de ajuns parale-*Cristalele*. *Reveria cristalina*

lismul dintre imaginile materiale şi imaginile morale. Imaginile voinţei regăsesc în chip firesc imaginile materiale. Astfel, Nietzsche scrie în *Aurora* (§ 541): „Cum trebuie să te pietrifici – să devii dur, încet, încet, ca o piatră preţioasă – şi în cele din urmă să rămâi acolo liniştit, pentru bucuria eternităţii".

Dar fără să mai insistăm asupra acestei tendinţe a visului materialist de a dobândi definitiv – pentru eternitate – valori, vom studia luarea în posesie a unor valori dintre cele mai diverse.

V

Pentru ca pietrele preţioase să se lumineze atât de intens, pentru ca ele să primească lumini atât de pure, va trebui, în însuşi stilul imaginaţiei, ca pietrele preţioase să participe la puterile cele mai visătoare, la celelalte trei elemente care sunt mai specific onirice, care sunt mai specific onirizante. Vom cerceta aceste participări în ordinea

aer, foc, apă, pentru a începe prin cea mai dificilă. Ne vom situa, de altfel, cel mai adeseori din punctul din vedere al unei imaginaţii moderne, citând doar texte pe care imaginaţia le poate în prezent revitaliza. Pentru a studia problema în deplina ei istorie, ar trebui să scriem o enciclopedie alchimică.

De îndată ce caseta care ascundea safirul a fost deschisă, imaginaţia aeriană îşi ia zborul spre cerul albastru. S-ar părea că tot albastrul cerului a fost absorbit în această piatră. Într-adevăr, *albastrul* este la origine o culoare aeriană. În ordinea imaginilor, ea aparţine cerului înainte de a aparţine unui alt obiect. Albastrul cerului pătrunzând în safir, s-ar părea că un spaţiu imens se strecoară, se închide într-un fel de spaţiu fără dimensiune sau, după cum spune atât de frumos Luc Dietrich, „într-o profunzime fără spaţiu”. De aceea, safirul ni se pare a fi cea mai vastă dintre pietrele preţioase.

Versurile lui Lanza del Vasţo şi frumosul comentariu pe care li-l face Luc Dietrich ne vor sili pe dată să trăim participarea cerului la piatra preţioasă atât de strict limitată: „Piatra preţioasă este punctul în care este abolită opoziţia dintre materie şi lumină. Materia primeşte lumina până în inima ei şi nu mai aruncă nicio umbră… Bucata de cărbune pe care magia focului şi îndelunga răbdare subterană o transformă în diamant ajunge la limpezimea unui izvor şi a unei stele. Sufletul vede aici cum străluceşte perfecţiunea către care tinde: o problemă umană se rezolvă aici prin similitudini astrale:

Astru apropiat, lumină pe care o ating.

Piatră care trăieşte, răspunde privirii mele, O, strigăt tainic, extaz concret, aşternut în care ziua se cufundă şi solitară meditează, Cheamă, exaltă, aboleşte ceea ce se petrece şi cuprinde-mă, profunzime fără spaţiu.

Spaţiul cerului şi spaţiul lăuntric se topesc unul în celălalt. Lumina este corporizată. Adjectivul *celest* este, prin această reverie,

legat de materie. Într-un anume sens, un vis concret a şters antiteza dintre umbră şi lumină”.

Oare nu putem apropia de aceste reverii poetice strădaniile dialecticii hegeliene? Cristalul, pentru un hegelian, este un corp care acceptă exteriorul în interiorul său. Lumina imensă a frumosului spaţiu este mai întâi refuzată de corpul opac. Corpul opac nu vrea să dezvăluie nimic din intimitatea sa. Dar se pare că cristalizarea, expulzând materiile străine, instituie o fiinţă care nu mai are nimic de ascuns: „Este adevărat că corpul individual e mai întâi obscur, pentru că, în general, aceasta este determinarea materiei abstracte care este pentru sine. Dar în materia lucrată şi prin urmare individualizată prin formă, vedem cum dispare această obscuritate” 2. Cristalul, prin însăşi individualitatea sa formală, devine astfel „un mediu pentru lumină”. Important model al unei uniri dintre imagini şi idei! S-ar părea că lumina zilei şi lumina spiritului se unesc în piatra clară. Cristalul ne ajută să *înţelegem* materia. Găsim – abstract şi concret – că piatra e *luminoasă*. Atâta luminozitate intimă ne dăruieşte *înţelegerea* materiei. Iată-ne într-un centru în care ideile visează şi imaginile meditează. Atunci şi visul ştie să procedeze la abstracţii. El operează aici abstracţia culorii, reţinând doar puritatea. Un cer pur şi vag se întinde în safirul care visează.

Când lumina pietrei este mai puţin blinda, când piatra scânţeiază, se precizează participarea *stelară* şi se estompează participarea *celestă*. Legătura este atât de puternică încât, în anumite reverii, este cu neputinţă să admiri diamantul fără să te gândeşti la noapte. În planul reveriilor, scânteierea este un fenomen al umbrei. În stilul lui Julien Gracq, diamantul este „un frumos al tenebrelor”. Este modelul unei voinţe de dominare. Diamantul este o privire care hipnotizează. Este o piatră a forţei privirii.

Luc Dietrich, *Ciselures et Dessins*, *apud Pyrenees*, p. 540. Hegel, *Philosophie de la Nature*, trad. fr. Vera. vol. II, p. 17.

Vom reveni de altfel asupra acestui punct când vom studia participarea focului. Acum să nu ne gândim decât la forţa universală a diamantului, la valoarea sa de hipnoză.

Pentru a fi creat, diamantul a concentrat forţele pământului şi ale cerului. Remi Belleau versifică lupta dintre magnet şi diamant, care sunt visate ca două contrarii. Frumos exemplu al unui joc imaginar dintre metaforă şi realitate: diamantul atrage privirile şi magnetul atrage fierul. Legenda face dintre aceste două „puteri magnetizante" nişte puteri inamice.

Spune-voi lucru de necrezut, Lucru cu-adevărat înspăimântător, Puterea Diamantului, înfruntându-şi contrariul, Luptând împotriva Forţei şi virtuţii Magnetului.

(Remi Belleau, p. 44)

Dar cine se mai gândeşte încă astăzi că Diamantul şi Magnetul au fost considerate, nu numai etimologic, dar şi de către imaginaţia forţelor, drept nişte violente contrarii? 1

Această temă a *forţei cosmice* a diamantului, a unei pietre care condensează forţele unui univers, ar putea oferi elementele necesare unui studiu al zonei psihologice intermediare situată între experienţă şi imaginaţie. Dar problema este greu de surprins pentru că însuşi excesul metaforelor a uzat convingerile naive. Astfel, un autor din secolul al XVII-lea povesteşte, după atâţia alţii, legenda următoare (René François, loc. cit., p. 177): „Diamantul care rezistă în faţa celor mai mari forţe ale universului, fierul şi focul, cedează, spune Pliniu, în faţa sângelui de ţap, dacă e cald, scos chiar atunci din animal". Dar acest autor adaugă: „Lumea îşi bate joc de asemenea vorbe la Paris, care sunt mai curând poveşti născocite ce nu trebuie spuse într-o societate aleasă". Acest avertisment ar trebui fără îndoială să ne convingă că nu se cuvine nici să le scriem. Lumea este astfel făcută încât unui filosof ce studiază rând pe rând raţiunea şi

Agrippa (p. 39) pretinde că... diamantul împiedică magnetul să atragă tierul". Un poet visează pe marginea unei alte etimologii. Victor-Emile Michelet scrie despre diamant: „Nicio materie nu-l poate zgâria. nicio emoţie nu pare că ar putea să-l pătrundă. Trăieşte în intelectualitatea pură. mort pentru orice sensibilitate... Neîmblânzitul, aşa îi spuneau anticii. Adam*as. I* se mai spune şi soli*tar". (*Les *Portes d'Airain, p.* 125).

230

Pămnând şi reveriile voinţei imaginile îi este interzis să surâdă: dacă este raţionalist, nu trebuie oare să fie serios, riguros, să aibă rigiditatea raţiunii, iar dacă vrea să studieze onirismul, cum de îndrăzneşte să renunţe la entuziasm şi să abandoneze tonul inspirat? şi totuşi, există atâtea probleme din zona de mijloc! Raţionalizarea este adeseori reversul raţionalităţii, iar imaginaţia merge deseori de la tonul convins la tonul glumeţ. În exemplul arătat, o prejudecată încărcată de rezonante intime se extraverteşte în glumă. Dacă ar fi în intenţia noastră să acumulăm exemple de acest fel, am putea arăta că un râs fără răutate are toate virtuţile psihanalizei. Chiar în domeniul cunoaşterii raţionale, înţelegi mai bine când ai râs sincer de propriile-ţi greşeli.

VI

Nu există o imagine mai comună decât imaginea sclipirilor diamantului, nu există participare materială mai uşor de sesizat decât cea a pietrei preţioase la focul elementar. Ni se pare inutil să dăm exemple sub o formă simplă. Imaginea cristalului care „aruncă sclipiri” este oarecum o *imagine naturală*. Ne vom mulţumi, aşadar, să arătăm cum este lucrată această imagine de metafore, cât de exaltată este ea – până la depăşirea oricărei măsuri – de către imaginaţie.

S-ar părea mai întâi că imaginaţia care nu oboseşte în faţa bogăţiei obiectelor sale îşi încarcă eroii, peste măsură şi fără nicio greutate, cu bijuterii. Imaginaţia-literară e nespus de darnică cu cele mai extraordinare podoabe. În romane, se poartă încă mai multe bijuterii decât în viaţă. Iată o „stea” de circ văzută de Gustave Kahn: „Un şarpe de rubine i se strivea de sâni; un opal uriaş ce-i atârna la gât răsfrângea zorile în laptele ceţii matinale de deasupra fluviilor, iar un jăratic luminos şi îndepărtat era precum sufletul pietrei” 1. Frumos exemplu de adjective cosmice acumulate: apă, lapte, ceaţă, foc. Frumos exemplu totodată de contradicţii scumpe bogăţiilor imaginare: un fluviu şi un jăratic. Toate acestea pe pieptul unei călăreţe de circ! Simbolismul vedea lucrurile în mare.

Gustave Kahn, *Le Cirque solaire*, p. 50.

Pietrele preţioase pot deveni imaginile unei jerbe de focuri multicolore. În cartea sa *Arca*, André Arnyvelde participă în aceşti termeni la o jerbă de flăcări şi de scânteieri, într-o „chermeză cosmică”: „Beat şi nelimitat, jonglat în această maree de foc, jonglând, lumină, cu acea furtună de giuvaieruri, mă simţeam şiroind, arzând cu flăcări, strălucind într-o orgie demiurgică de raze, de culori şi de spaţiu...” 1 Visătorul jonglează şi este obiectul jonglării, aruncă şi este aruncat: iată dovada că el participă la ţâşnirea de flăcări ce iese din pietrele preţioase. Să nu uităm că în aceste imagini focul are o valoare mai ales prin mişc*area lui. Es*te un accelerator, atât în ceea ce este imaginat, cât şi în cel care imaginează. Cuvântul ardo*are vor*beşte tuturor simţurilor.

Ca orice reunire de culori vii şi numeroase, pietrele preţioase reunite se mişcă, îşi iau elanul. Miile de scânteieri imobile din ele par a pregăti imaginea păsării-muscă, a păsării-paradisului, atât de frecvent comparate cu nişte bijuterii zburătoare. Jules Duhem povesteşte legenda înţelepţilor din India care se înalţă datorită virtuţii pietrelor preţioase şi adaugă: „Malaezienii venerau odinioară micuţa pasăre a paradisului... căreia îi atribuiau misiunea de a călăuzi şi de a apăra pâlcurile de păsări ale paradisului de culoarea smaraldului”— în sfârşit, „penele îi dădeau vrăjitorului care le purta puterea să zboare”. Legendele se grupează şi se asociază cu o simplă realitate: culorile focului zboară. Ele tros*nesc. În* numeroase imagini, focul beng*ali par*e că sparge cristale zburând. André Breton reînnoieşte această imagine: „Un diamant divizibil în tot atâtea diamante câte ar trebui pentru a te scălda în toate focurile bengali”. Pentru poet, cristalul este de asemenea un fel de stăpânire sonoră a universului. Pierre-Jean Jouve, care ştie să asculte în liniştea calmă a versurilor, scrie:

Lucrul tremură şi auzi Alcătuindu-se pădurile de cristale...
Muzici nicicând auzite trudind.
(*Paradisul pierdut. Mişcare*, p. 20)

1 André Arnyvelde, *L’Arche*, p. 38.

— Jules Duhem, *Histoire des Ide es aeronautiques avânt Montgolfier*, p. 44. André Breton, *Le Revolver a Cheveux blanes*, p. 143.

232

t'anunţul şi revenue

Aceste zgomote cristaline sunt auzite de contemplarea calmă. S-ar părea că anumite suflete *tensionate* simt cristalul în *tensiunile* sale, ca materie ce va exploda şi care ţine în celulele sale un foc ce o va sfărâma. Pentru d'Annunzio, un cristal este ca o durere luminoasă ce stă să-ţi sfărâme inima.1 în *Forse che şi*, *Forse che no* (trad. fr., p. 270), unele şisturi strălucesc atât de tare, încât par a „trosni ca nişte mirişti în flăcări... pietre calcinate strălucesc de o albeaţă ascuţită ca un strigăt scurt".

În multe privinţe, phenixul, pasărea focului, este un bloc de *giuvaieruri zburătoare*. Un autor îl descrie „în livreaua sa de purpură încărcată cu aurării". Imaginea capătă din partea inconştientului o *supracolorare* pentru a asculta de legea *suprade-terminării* bogăţiilor. Nu e de ajuns să dai culoare, e nevoie şi de *strălucire*, de acea strălucire şi de acel foc condensate în geme.

Pentru a dovedi adecvarea apropierii pe care o facem între pietrele preţioase, pasărea-paradisului, pasărea phenix, să arătăm cum vorbeşte un autor despre pasărea-paradisului: „Eternă jucărie a valurilor din văzduh, pasărea-paradisului nu găseşte alt sălaş decât suflarea vânturilor, altă hrană decât o rouă cerească. Natura, care o împodobise cu reflexele smaraldului şi cu razele aurii ale topazului, nu-i dăduse decât aripi, parcă îmbiind-o la cereşti iubiri neîntinate vreodată de atingerea pământului... Sub bogatele-i aripi aurii, natura ascunsese un – dulce-cuib de pene, şi în văzduhul pe care nu trebuia să-l mai părăsească, căci ar fi murit, păsăruica se juca, asemenea phenixului, cu primele raze de soare" 2.

Aşadar pietrele preţioase sunt flăcări multicolore, flăcări mişcătoare, flăcări zburătoare. Un foc *lăuntric* reînsufleţeşte, pregătind metaforele vieţii.

Un studiu complet al *focurilor imaginare* din pietrele preţioase ar trebui să parcurgă tot spectrul, de la tonurile cele mai palide până la

cele mai aprinse, de la „topaze, vin vechi îngheţat”, cum spune Charles Crosă, până la rubinele strălucitoare. Dar tocmai în legătură cu rubinele măsurăm cel mai bine vigoarea impresiilor stârnite de foc. Cea mai mică pălire este pe dată o judecată peiorativă, o sclipire mai puternică solicită.

1 D'Annunzio, Cf. La *Viile morte*, actul III, trad. fr., p. 190.

2 Ferdinand Denis, Le *Monde enchante*, p. 150.

3 Charles Cros, *V'Alchimie moderne, apud Poemes et Proses*, p. 262.

dimpotrivă, laude nemărginite. Să dezvoltăm puţin aceste judecăţi de valoare, aceste judecăţi de ardoare.

Când, în a doua lucrare a noastră asupra *pământului*, ne vom fi dezvoltat vederile asupra *tonalizării* calităţilor, va trebui să revenim la toate impresiile care conferă un preţ pietrelor *preţioase*. Dar, încă de pe acum, să vedem în acţiune jocul valorilor care duce alternativ la supraestimarea şi la denigrarea gemelor. Mai ales imaginaţia care le atribuie un sex pretinde pur şi simplu să le măsoare ardoarea şi înflăcărarea. Un autor comentează astfel *forţele de radiaţie* ale rubinului: „Rubinul mascul are mai multă strălucire şi o culoare roşie mai viguroasă decât femela, care este negricioasă, posacă, palidă, şi de un roşu slab şi lânced” 2. Surprindem în acţiune *tonalizarea* flăcărilor roşii ale rubinului. Un cititor modern e liber să citească adjectivele *viguros* şi *lânced* ca şi cum ar corespunde unor *stări* desemnate prin metafore lipsite de viaţă. Evitând participarea, o asemenea lectură îşi interzice cunoaşterea valorilor onirice, a calităţilor tonifiante. Aşa cum alchimistul lucrează până când obţine o culoare *frumoasă*, visătorul bijuteriei are nevoie de un rubin *viguros*. În fapt, valorile onirice ale unui rubin trebuie să fie judecate conform unei dialectici a vigorii şi a langorii. Trebuie să o simţi, tonalizând sau îndulcind – de partea masculină şi de partea feminină.

Cine contemplă participând, în sensul dinamicii strălucirii crescânde, vede flăcările rubinului *ieşind* din piatră.3 Autorul nostru adaugă: rubinul *balais* (Baleno înseamnă în italiană fulger) „Se recunoaşte când o flacără violetă se înalţă din el ca un fulger roşu, cu

un vuiet de tunet”. Chiar într-o carte strict descriptivă ca aceea a lui Rambosson: *Pietrele preţioase şi principalele podoabe* (Paris, 1884) vom găsi impresia de *profunzime insondabilă* pe care o dă diamantul (p. 29): „S-ar spune că

Totuşi, există cazuri când imaginaţia merge până la capătul imaginilor sale. Citim în Guillaume Granger (loc. cit., cap. X): „Rueus, doctul Medic, confirmă şi el acea virtute diamantică prin povestirea despre cele două Diamante, pe care le avea sub puterea ei doamna de Heure, din augusta casă de Luxembourg, şi care erau ereditare în acea casă. Aceste diamante produceau în chip vizibil din când în când alte Diamante asemănătoare cu ele”.

2 René François, loc. cit., p. 174.

3 Nu sunt rare legendele în care cameră este luminată de o piatră preţioasă, fără altă lumină decât cea a cărei proiecţie, pornită din intimitatea pietrei, o visăm.

 jeturile de lumină care ies din el vin dintr-un izvor adânc şi insondabil. Sclipirile sale ţâşnesc de parcă ar fi silite să se răspândească: se avântă pentru că nu mai pot fi stăpânite”. Astfel, lumina este visată ca un zbucium lăuntric. Diamantul este nerăbdător să strălucească. În sens invers, cât dezgust cuprinde această judecată: „Grenata este un mic bastard, de o întunecime murdară, învăluit într-un nor brun şi des, fără nicio trăsătură viguroasă, deşi contraface rubinul” 1.

Trebuie oare să mai subliniem voinţa de a blestema acest nefericit bastard, „de o întunecime murdară”? „Calitatea” sa nu este aici un atribut placid spus cu placidă indiferenţă a geologului modern care vorbeşte despre un cuarţ fumuriu. Imaginaţia nu-şi *desemnează* obiectele. Ea le laudă sau le depreciază. Nu-i este de ajuns nici să *desemneze* valori, trebuie să se pasioneze, atât în bine cât şi în rău, „calificând” sau „descalificând”. Versul lui Remi Belleau *împotriva* grenatei ne-ar apărea atunci ca o descalificare sportivă a *voinţei de a străluci*.

Scriitorii Renaşterii revin întruna asupra acestei idei: pietrele

preţioase sunt o sfidare aruncată lumii tenebrelor. Rubinele, spune un autor, „fac să se ruşineze până şi cărbunii cei mai arzători”. În faţa lor, „tenebrele cele mai obscure, neputându-le nici ascunde, nici atenua strălucirea, sunt constrânse să se ascundă ele însele”. Stranii imagini ale tenebrelor respinse în vizuina lor, a întunericului ascunzându-se în întuneric, a umbrei izgonite de lumină. Ni se va spune că toate astea na sunt decât nişte figuri de stil. Dar asta înseamnă că uităm că valorizarea lucrurilor cere *valori oratorice*. Pietrele preţioase sunt condensate de ostentaţie. Ele permit celui care le poartă să participe la voinţa lor de a străluci. Uneori e de ajuns o piatră unică pentru a înlesni o ieşire acestei voinţe de a străluci. O eroină a lui George Sand, Cesarine Dietrich, vrea să se ştie că ea nu poartă decât o singură bijuterie, o singură piatră strălucitoare, dar ce piatră! Ce piatră *dominatoare*!

Şi atunci, în entuziasmul participării, cum ne-am putea opri în faţa unei exagerări? Valoarea sporeşte fără limite. O pagină de George Sand ne va oferi un exemplu pentru această exagerare nebunească, pentru această participare necondiţionată la scânteierea diamantului. În *Lama*, când Nasias îi arată nepotului său diamantul legendar, diamantul „de o albeaţă, de o puritate, de o

1 „Grenata de o întunecime murdară” este un vers de Remi Belleau

(*Le Rubis*).

mărime uluitoare... (mi) s-a părut că soarele care răsărea pătrundea în cameră... Am închis ochii, dar în zadar. O flacără roşie îmi umplea pupilele, o senzaţie de căldură insuportabilă îmi pătrundea până în creier” 1. Astfel, radiaţiile diamantului acţionează şi asupra ochilor închişi. Mai mult: lovit cu degetul, diamantu*l literar al lui* George Sand proiectează o ploaie de scântei, un jet de flăcări. Nicio calitate adoptată *de vis* nu poate rămâne pasivă. Cel mai uşor bobârnac dat obiectului declanşează mari ofensive. Imaginea razei proiectate adună în ea toate imaginile unei săgeţi, a unei săgeţi ascuţite care străbate capul visătorului.

Şi cum nimic nu-l opreşte pe autorul care imaginează, impresia

de căldură, deja atât de exagerată, ajunge până la nivelul cosmic: diamantul lui Nasias este capabil să topească gheţurile de la pol. Luat într-o călătorie în ţinutul cercului polar, el răspândeşte aici „o căldură la fel de blândă ca aceea a unei primăveri italiene”.

Este de ajuns, de altfel, să trecem de la realitate la metaforă pentru ca asemenea imagini excesive să nu mai şocheze bunul-simţ. Jean Cocteau scrie în *Rugăciune mutilată*:

Măgarul şi boul încălzesc un diamant supranatural, Supranatural. Priviţi! priviţideci! Priviţi, el luminează zăpada şi lumile, Ascunzând un mecanism de curcubeie.

Să profităm de prilejul pe care ni-l oferă aceste imagini atât de insistent exagerate pentru a sublinia nevoia de exagerare pe care o simţim chiar în cuvinte când le scriem imaginându-le, adică cu convingerea imaginaţiei, pe scurt, când acceptăm să avem imaginaţie literară. Va trebui, de exemplu, să admitem la început că dacă piatra este rece, *strălucirea ei este caldă*. Orice cititor care va vrea să trăiască activismul imaginar al verbului *a străluci* va simţi acest lucru, dând *briliantului* verbul său activ

1 Loc. cit., p. 70.

2 Un subiect al lui Desoille care porneşte de la visul unui *diamant*, se exprimă astfel (Le *Reve eveille et la Psychotherapie*, p. 336): „Am reuşit să mă apropii şi pătrund într-o zonă care ar putea fi constituită dintr-o explozie solară. Impresia este mai curând de căldură decât de lumină... un sentiment de putere cosmică, de forţă stranie, oarecum redutabilă”. Să insistăm asupra faptului că visul este aici într-un anume sens normal, natural, aşa cum cere metoda lui Desoille.

1

CKCMIIC *VUlllfil*

(„*brilhr*”), el va asuma funcţia de a străluci, va simţi acea fericire dezinvoltă, acea tonică ardoare a oricărei fiinţe care îşi destinde forţele. Briliantul străluceşte şi face privirea să strălucească: notaţie atât de comună încât ea se impune romancierului, chiar când vrea să zugrăvească un caracter atât de dezinteresat ca acela al sărmanei Tess

d'Urberville. Când, în seara tristei sale nunţi, ea deschide caseta cu diamante: „Ochii ei scânteiară o clipă la fel de puternic ca şi diamantele" 1. Hegel spune de fapt acelaşi lucru ca şi nefericita slujnică: „Cristalul tipic este diamantul, acest produs al pământului, la vederea căruia ochiul se bucură pentru că are în faţă pe primul născut al luminii şi al greutăţii".

Fireşte, o dată ce te-ai angajat în tonalizare, totul ia proporţii, totul devine exagerare: faptul de a dori diamantul, de a-l privi hipnotizat de dorinţă nu înseamnă oare că îl faci să strălucească şi mai mult?

Un alt filosof al naturii nu ezită să confere pietrelor preţioase conştiinţa de a străluci. J.-B. Robinet (*Despre natură*, ed. 3, Amsterdam, 1766, vol. IV, p. 190) scrie: „Pentru că avem anumite organe combinate în chip de ochi, avem facultatea de a vedea. Pentru că are o altă combinaţie de organe, rubinul are facultatea de a fi luminos". „Facultatea de a fi luminos, adaugă visătorul nostru (p. 191), este cu siguranţă ceva mai desăvârşit decât aceea de a vedea lumina. Ea presupune mai multă puritate în substanţă, mai multă omogenitate în părţi, mai multă delicateţe în structură. Sufletul a fost numit o lumină invizibilă, lumina a fost numită un suflet vizibil". „Rubinul, diamantul, smaraldul, safirul şi toate celelalte pietre puse în rândul fosforilor naturali, atât cele care proiectează lumina de la sine, cât şi cele care nu o proiectează decât în urma unei frecări, nu se bucură ele oare în felul lor de exercitarea unei atât de frumoase proprietăţi? Nu au oare ele niciun fel de conştiinţă a acesteia? O exercită fără a avea cel mai mic sentiment de satisfacţie?" (p. 192). „Piatra pe care o frecăm spre a o face luminoasă înţelege ce aşteptăm de la ea, şi strălucirea ei dovedeşte că a binevoit să ne răspundă".

Dar filosoful din secolul al XVIII-lea forţează nota. El dă încă un exemplu de exagerare neîndemânatică; gândeşte în paradoxuri în loc să viseze cu bună credinţă. Naivitatea lui este

— Thomas Hardy, *Tess d'Urberville*, trad. fr., vol. II, p. 50.

2 Cf. Victor-Emile Michelet: „ştiinţa vulgară… a constatat, în mineralogie, că cristalele sunt sexuate. Există cristale masculine, cristale feminine, şi toate sunt supuse legii amorului” (Les *Portes d'Airain, p.* 62).

Îndoielnică. El nu ajunge la acel plan al reveriei care este cel al poeţilor sau al savanţilor ingenui din secolele anterioare2.

De fapt, vorbindu-ne despre lucruri, vorbindu-ne despre fapte, trebuie să suscităm reverii, trebuie să confirmăm *reverii naturale*. Să dăm un exemplu cu privire la această exagerare a realului. În *Heliogabal* (p. 40), Antonin Artaud scrie: „Statuia poartă pe cap un diamant numit Lampe. El aruncă în timpul nopţii o lumină atât de vie, încât templul pare luminat de torţe… Cu această statuie se mai petrece o minune; dacă o priviţi din faţă, vă priveşte şi ea; dacă vă îndepărtaţi, privirea ei vă urmăreşte”, într-o asemenea pagină, diamantul, privire şi lumină, îşi afirmă forţa de fascinaţie. Un fel de braidism al imaginaţiei ne ajută să fixăm legendele. Legendele transmisibile, legendele cărora li se poate conferi un interes au un nucleu oniric permanent. Diamantul fascinează – la propriu şi la figurat.

De câte ori, în cercetările noastre asupra imaginaţiei, nu am surprins şi noi această inversare a frumuseţii contemplate: dintr-odată te priveşte ceea ce este frumos. Diamantul, ca şi steaua, aparţine lumii privirii, el este un model al privirii scânteietoare1. Frumuseţea cristalină ne trimite înapoi strălucirea privirii noastre concupiscente.

Rimbaud, într-o singură frază, spune clipa acestei viziuni reflectate:

…şi pietrele preţioase priviră.

Imaginea este tot aici, chiar când se neagă pe sine, chiar când îşi reţine elanul – privilegiu al imaginaţiei care este la fel de clară atât când se ascunde, cât şi când se arată:

Oh, pietrele preţioase care se ascundeau – florile care priveau.

(Rimbaud, *Iluminările*. Poeme în proză *După potop*, p. 163)

Jules Supervielle scrie de asemenea:

Doctorul Jean Gerő, în teza sa de medicină: *Les Pierres precieuses en Terapeutique* (1933), spune că „diamantul Regent de la Luvru era

aşezat la început în cavitatea orbitală a statuii unui zeu indian".

238 *Pământul şi reveriile voinţei*

O comoară în frunziş îşi murmură giuvaierurile.

(*Către noapte*, p. 47)

Iar Guillaume Apollinaire, scriind în 1913 un articol despre Picasso (*Pictorii cubişti*, p. 31), întâlnea aceeaşi imagine şi aceeaşi inversiune: „Ochii săi sunt atenţi precum florile care vor să contemple întruna soarele". Într-o povestire lirică a lui Victor-Erhile Michelet citim: „Flori galbene, violete şi roşcate" îşi dezvăluie frumuseţea într-o comuniune a privirii: „Poate că reflexul constant al acestor flori solare se perpetuează încă în pupilele de topaz ale ochilor Lenei" (*Povestiri supraomeneşti*, p. 9).

Privirea comună, privirea care răspunde sunt atunci un adevărat schimb care are uneori sensul unui schimb substanţial. Un vechi autor scrie despre smarald: „Verdele lui vesel îl depăşeşte pe cel al oricărei verdeţi, căci umple din plin ochiul şi întoarce spre natură vederea lucrată, căci cu cât priveşte mai mult smaraldele, cu atât ele cresc, făcând aerul din jur să înverzească". În locul acestui schimb de materie blândă şi colcăitoare, girasolul schimbă cu ochiul o materie arzătoare: el „săgetează soarele, trimiţându-şi razele, dar cam palide, de parcă ar fi un alt soare: strălucirea sa este precum cea a luminii ochiului".

Vedem că toate metaforele îşi schimbă centrul, că ele merg alternativ de la dorinţă la obiect, de la obiect la dorinţă, şi că imaginaţia lucrează departe de toate funcţiile supravegherii, fie că ar fi vorba de supravegherea raţiunii sau a experienţei sau a gustului. Oricare dintre aceste trei principii ar fi de ajuns pentru a critica povestea nebunească a unui diamant care face să se topească toate gheţurile de la pol. Dar *critica literară* nu are funcţia de a *raţionaliza literatura*. Dacă vrea să fie la înălţimea imaginaţiei literare, ea trebuie să studieze atât expresia *exuberantă*, cât şi expresia *reţinută*. Dacă nu ia în considerare aceste două legi dinamice, critica literară poate să judece în contratimp. Ea nu ne pregăteşte pentru acea ritmanaliză care ne-ar face să trăim acele mari imagini în care poetul de geniu a ştiut să

înscrie o reţinere în exuberanţă sau, supremă fericire, un nou elan într-o imagine potolită, o nouă viaţă într-o imagine adormită în limbaj. Oricum, critica literară trebuie să cunoască excesele expresiei delirante. Iată de ce am acumulat în aceste pagini *reveriile voinţei de a străluci*.

Jocul valorilor angajate în contemplarea unui diamant poate să ajungă până la valorile morale, putând ajuta la moralizarea unui psihism tulburat. Robert Desoille sugerează adeseori, în

exerciţiile sale de – vis în stare de veghe, contemplarea unui diamant pur. Această contemplare trezeşte o seninătate pură. Or, seninătatea şi neliniştea, spune el, sunt sentimente care se izgonesc unul pe celălalt (II, p. 26), oricare ar fi raţiunile şi realitatea acestor sentimente: în acest sens, o imagine poate vindeca, un diamant imaginat poate destinde un spirit neliniştit. S-ar părea că un cristal visat în învelişul său originar sfătuieşte fiinţa să iasă din nefericire şi să retrăiască în centrul propriei sale lumini (cf. II, p. 27).

VII

Am întâlnit de mai multe ori, în această carte şi într-o lucrare precedentă, noţiunea de *imagine literară pură*. Să spunem încă o dată că înţelegem prin asta o imagine care îşi primeşte întreaga viaţă de la *literatură*, sau cel puţin o imagine care rămâne inertă dacă nu dobândeşte o exprimare *prolixă*. Adeseori, dacă luăm în considerare simpla şi plata realitate, ea nu are niciuna dintre trăsăturile care se *transfigurează* în imaginea literară. Biata ciocârlie este o pasăre invizibilă când zboară, iar cântul ei e foarte monoton. Dar ea este un fel de centru cosmic al unei exaltări atât de mari – după cum stau măturie atâtea literaturi –, un semn pe care îl dă atât unei stări sufleteşti, cât şi unui univers însorit.

Exemplul ciocârliei din literatură ne permite să afirmăm că imaginea literară pură este adevărata *realitate a literaturii*. Tot astfel, *pasărea-paradisului* este o imagine literară pură a exotismului.

Dacă am putea studia sistematic imagini literare pure, am putea

apoi să ne slujim de ele ca de nişte mijloace de analiză a psihologiei imaginaţiei literare. Ar fi atunci interesant să surprindem această *realitate literară* în raporturile sale cu o *realitate materială* bine definită. Ni se pare că piatra preţioasă permite tocmai studierea acestor raporturi dintre o materie reală şi o materie imaginată. Putem lua pietrele cel mai obiectiv sigure de calităţile lor, rubinele şi diamantele, ele vor fi pe dată prinse în reţeaua metaforelor care le vor *multiplica semnificaţiile* în asemenea măsură, încât primele semne nu vor mai avea niciun sens. Pietre mai blânde vor avea atunci incredibile calităţi sufle

240

Pământul şi reveriile voinţei i teşti. Charles Cros, în chip de prefaţă la cugetările sale ştiinţifice asupra creaţiei artificiale a gemelor, aminteşte de „pudicele tur-coaze, care mor uneori din pricina unui contact insolent" (*Alchimia modernă*, apud *Poeme şi proze*, ed. Gallimard, p. 262). Chiar în faţa pietrei preţioase celei mai specificate, simţi că realitatea nu este nimic şi că imaginaţia este totul, de îndată ce imaginaţia a început să vorbească. Imaginea literară actuală este într-un anume sens cuprinsă de onirismul tradiţional al pietrei. De aceea ea asimilează visele alchimice cele mai variate, până într-atât încât putem vorbi despre un Cosmos imaginar legat de o anumită piatră preţioasă: o lume este în germene într-un atom dur şi colorat. Cum să dezvolţi atâtea semnificaţii fără să scrii? Imaginea pietrei preţioase se *scrie*. Ea mai mult se scrie decât se vede. Avem nevoie să o vedem, să o fi văzut? Mulţi poeţi ar fi foarte încurcaţi, dacă li s-ar cere să descrie *obiectiv* gemele care strălucesc în poemele lor. Dar imaginile sunt în germene în sufletul omenesc. Makhali Phal scrie: „Aveam oare nevoie să privim un smarald pentru a ne dovedi nouă înşine existenţa fantomei apei? l „Din instinct, un visător care îşi consacră viaţa imaginilor apelor ştie că smaraldul este uiv vis al râului, că smaraldul este un mare eleşteu cu apă veştedă.

Am putea de altfel aborda problema *imaginii literare pure* a pietrei preţioase pe o cu totul altă cale. De acord cu critica literară clasică, am examina arta poeţilor care" pretirâd că „cizelează" versuri,

care topesc Emailuri şi gravează Camee, care alcătuiesc diademe. Cuvintele sunt atunci briliante. Sintaxa lor depinde de orientarea faţetelor lor.

Vom găsi în frumoasa carte a lui Jacques Scherer despre Mallarme2 însemnări importante despre această poezie de bijutier. De exemplu, Scherer scrie (p. 162): „Cuvintele, aceste pietre preţioase, trebuie să devină poezie, nu să se lase duse de un curent năvalnic, ci să strălucească într-o imobilitate hieratică, înrudită cu acea tăcere mult iubită de Mallarmé, stare în care pot, dacă sunt bine situate de magia poetului, să se aprindă de focuri reciproce care constituie semnificaţia şi valoarea lor”.

Şi Jacques Scherer aminteşte că, în prefaţa sa la *Florile răului*, Théophile Gautier scrisese: „Există cuvinte diamant, safir.

Cristalele. *Reveria cristalină*

241

1947.

Makhali Phal, *Nārāyana*, p. 225.

Jacques Scherer, *L'Expression litteraire dans l'Oeuvre de Mallarmé*, rubin, smarald, altele care lucesc precum fosforul când sunt şlefuite, şi e o muncă grea să le alegi”.

În multe versuri ale lui Mallarmé, vedem cum se constituie „un mozaic de pietre preţioase” (Mondor, *Viaţa lui Mallarmé*, p. 227). Nu avem *Tratatul despre pietrele preţioase* pe care Mallarmé îşi propunea să-l scrie în 1866 (cf. Mondor, p. 222), dar cuvintele sunt tratate cu o atât de mare sensibilitate în felul cum îşi schimbă între ele strălucirea, încât o frază mallarmeană se transformă ca un caleidoscop delicat atunci când un cititor, după ce a citit-o o dată, o reciteşte. Cine va putea măsura contingenţa luminilor într-o frază ca aceasta: „Cuvintele, de la sine, se exaltă în mii de faţete recunoscută cea mai rară sau valorând pentru spirit, centru de suspensie vibratqriu; cine le percepe independent de suita obişnuită, proiectate în pereţi de grotă, atât cât dăinuie mobilitatea sau principiul lor, fiind ceea ce nu se spune despre discurs: gata toate, înainte de a se stinge, la o reciprocitate de focuri distanţă sau prezentată dintr-o parte ca întâmplare” 1.

1
Mallarmé, *Divagations*, p. 290.

CAPITOLUL XI

Roua şi perla

„Şi tu nu vei şti dacă cristalul de apă este cel ce urcă din pământ la cer, sau dacă cerul e cel care până la umbra-ţi îşi înclină spaţiul de cristale”.

(ADAM MICKIEWICZ, *Scrisoarea 8*, trad. O. de Miłosz)

I

Vom consacra un mic capitol picăturilor de rouă şi perlelor, pentru că imaginile lor ne vor fi de ajuns pentru a caracteriza participarea la apă a multor reverii cristaline. Am putea, cu siguranţă, să reunim multe alte imagini asupra *apei unei pietre preţioase*, asupra limpezimii cristaline atribuite unei *ape fundamentale*. Dar, pentru a fi succinţi, putem să ne mulţumim cu tema centrală: roua, din punct de vedere imaginar, este adevăratul cristal al apei. *Bestiarul lui Thaon* descrie această îndelungă schimbare a unei „picături de rouă în gemă”.

În literatura contemporană întâlnim nenumărate imagini ale picăturilor de rouă cristalină, care îşi presară giuvaierurile pe grădina matinală. Dar aceste imagini sunt cel mai adeseori inerte. Ele au pierdut sensul imaginaţiei materiei. Vom fi, aşadar, siliţi, în acest capitol, să facem apel la imagini uitate, cum se găsesc atâtea în literatura alchimică.

Dar mai întâi să mergem la originea substanţei. Roua vine din *cer* când vremea e foarte senină. Ploaia cade din nori, apa ei fiind grosolană. Roua coboară din bolta cerească apa, şi este celestă. Dar ce înseamnă cuvântul celest pentru un suflet de astăzi? O metaforă morală. Ca să înţelegem roua celestă în substanţa ei, trebuie să ne amintim că adjectivul „celest” a fost un adjectiv care a desemnat o materie. O apă pură impregnată de materie celestă, iată ce e roua. Ea este, spune poetul, „apă amestecată cu mierea cerului şi cu laptele stelelor” (Cu. stave Kahn, *Povestea aurului* şi *a tăcerii*, p. 284).

Pentru de Rochas1, roua este „umiditatea radicală a tuturor lucrurilor” pe care vântul o poartă „în pântecele său”, venind din sfera celestă, din Lună, „lapte pe care cerurile îl trimit pe pământ”. Ea urmează viaţa anotimpurilor, ajută la reînnoire (p. 256): „Plugarii preţuiesc mai mult Roua de Mai decât ploile din celelalte anotimpuri... Este principala hrană a seminţelor” (p. 259). „Ea este atât de perfectă în alcătuirea sa, încât până şi cea mai mică picătură este totdeauna în stare să facă minuni”. Această ultimă trăsătură marchează reveria de putere legată totdeauna de acţiunea a ceea ce este mic asupra a ceea ce este mare. Timp de secole este lăudată cu sinceritate „prolifica rouă”.

Pentru medicul Duncan, roua acţionează prin capacitatea ei de a se insinua: ea pregăteşte căile fecundării: „Dulcea rouă deschide sânul pământului, îl pregăteşte să primească mai bine duhul aerului, care îl însămânţează cu nenumărate seminţe, sau care cel puţin aţâţă germenii adormiţi în seminţele pe care le ascunde” (*loc. cât*, p. 78).

Uneori putem înţelege cel mai limpede lecţiile filosofice prin cele mai neînsemnate şi cele mai himerice exemple. A visa la rouă ca germene şi sământă înseamnă a participa din adâncul fiinţei tale la devenirea lumii. Atunci eşti sigur că trăieşti fiinţa-în-lume, de vreme ce eşti fiinţa-devenind-devenirea-lumii. Alchimistul ajută lumea să devină, desăvârşeşte lumea. El este un *operator* al devenirii lumii. Nu numai că el culege roua, dar o şi alege. îi trebuie „roua de mai”. Şi această rouă de mai nu se află încă în univers în stare îndeajuns de pură. Atunci visătorul paradoxal o concentrează pentru a o exalta, o distilează şi încă o dată o distilează pentru ca ea să lepede tot ce-i de prisos, devenind germene pur, pur germinativă, forţă absolută.

Un medic alchimist ca de Rochas nu se îndoieşte că roua coboară cu adevărat din cer, sau mai exact din cerurile cele mai înalte. Ploaia, spune el, vine din condensarea vaporilor, „dar apele (cu adevărat) celeste vin în formă de Rouă, pe care adevăraţii filosofi o numesc sudoarea Cerului şi saliva Astrelor: Soarele îi

1 Henry de Rochas, *La Physique reformee contenant la Refvtation des erreurs populaires et le triomphe des* verités *philosophiques*, Paris, 1648, P255.

2 Cf. Christophe Glaser, *Trăite de la Chymie*, 1670, p. 387.

Pământul şi reveriile voinţei este tată, iar Luna mamă". Iată-ne astfel pe dată puşi în prezenta caracteristicilor cosmice ale unei substanţe a universului. Educaţia modernă ne deviază de la asemenea imagini. Unor oameni cultivaţi le displace uneori să li se amintească succesul evident al acestor imagini în decursul secolelor. Dar cine vrea să cunoască imaginaţia trebuie să meargă până la capătul tuturor acestor serii de imagini. Autorul nostru continuă: „Cei care sunt atât de fericiţi că pot analiza această preţioasă licoare ştiu bine ce diferenţă există între ea şi ploaie, şi apa obişnuită. Toată lumea ştie că vegetalele care sunt stropite cu apa din fântâni, din puţuri, sau chiar din râuri, nu dau niciodată fructe atât de frumoase ca acelea care sunt umezite, sau hrănite de rouă". Un spirit raţional va înţelege cu greu că ploaia are oarecum nevoie de *fermentul picăturilor de rouă* pentru a stropi pământul. El s-a desprins cu totul de legăturile etimologice care unesc cuvintele *rosee* (rouă) şi *arroser* (a stropi). Limbajul nu-i mai face să viseze. Limbajul slujeşte la exprimarea unor gânduri. Dar visătorul care valorizează substanţe şi căruia îi plac cuvintele primordiale urmează din instinct impresiile de puternică tinereţe suscitate de rouă dimineţii. El admite că, amestecată cu rouă, *elementată* de rouă, „ploaia este din belşug înzestrată cu duhul vieţii sau universal". Chiar pentru *Enciclopedie*, rouă corespunde încă „panspermiei atmosferei". Bineînţeles, imaginaţia materială nu îşi pierde substanţele. Rouă subzistă în vegetal. Trebuie să o regăsim până şi în cenuşa vegetalului, iar artistul care ar putea extrage din plantă această rouă celestă ar fi, spune un alchimist în vigurosul său limbaj, un vraci capabil să atragă la sine toate virtuţile ierburilor medicinale.

Numeroase panacee erau făcute odinioară cu această rouă *celestă*. Era un *leac universal* pentru că aducea cu ea culoarea universului. Ea reunea toate virtuţile germinative pentru că acestea veneau din *astrele dominatoare*. În multe privinţe, panaceu şi theriac sunt antitetice: theriacul este un amestec de medicamente terestre,

panaceul este o îmbinare dintre cele mai blânde substanţe impregnate de virtuţile cerului. Rouă este o *substanţă generală*, o substanţă impregnată de univers. Fabre se exprimă astfel (p. 310): în fiecare zi, natura face „o gelatină foarte delicată din chintesenţa tuturor elementelor, şi din cea mai pură dintre influenţele cereşti, pe care le amestecă laolaltă făcând

O licoare ce poate hrăni toate lucrurile. Rouă este o licoare elementară care închide în sine virtuţile şi proprietăţile întregii naturi” (cf. Fabre, p. 312). Cum să nu fie eficace asupra microcosmosului, asupra omului acest pantropism? în acest vast alambic care este lumea, Natura pregăteşte pentru înţelept elixirurile sale.

Când ne-am lăsat imaginaţia să se convingă că rouă este o substanţă a dimineţii, admitem că ea este cu adevărat *zori distilaţi*, însuşi fructul zilei care se naşte. Ierburile medicinale vor fi dizolvate în primele picături de rouă. Vom merge să le adunăm în zorile unei zile de aprilie, de pe vârful frunzelor desfăşurate în timpul nopţii, uluiţi de rotundul cristal care împodobeşte grădina. Iată *frumosul* leac, bunul, adevăratul leac. Rouă Tinereţii este cea mai puternică apă a Tinereţii. Ea conţine însuşi germenele tinereţii.

Dar alchimistul vrea să ajute Natura, să înlocuiască Natura. Dacă rouă este o putere celestă care conţine germenele tuturor germenilor, nu trebuie să i se pregătească aici pe pământ o matrice? Acestui cristal care se formează pe firmament nu trebuie să i se pregătească un sălaş cristalin? Şi marele vis al alchimistului va fi acela de a *coborî* rouă într-un minereu bine pregătit. Cât de limpede este acest text din *Dialogul dintre Endoxiu* şi *Pyrophil* (p. 261), dacă vedem în imaginea picăturii de rouă un germen al fiinţelor: „Mijlocul de a coborî această apă din Cer este cu siguranţă miraculos: el se află în Piatra care conţine Apa centrală; dar secretul constă în a şti să converteşti Piatra într-un Magnet care să atragă, să îmbrăţişeze şi să unifice în sine această Chintesenţă Astrală, desăvârşită şi chiar mai mult decât desăvârşită, capabilă să dăruiască perfecţiunea celor Imperfecţi”.

Nu vom citi bine acest text dacă nu ne amintim că Piatra care devine matricea picăturii de rouă cerească este cea mai limpede dintre pietre, cristalul care tine în sânul său cea mai frumoasă dintre ape. cristalul clarităţii perfecte care se găseşte. În această viziune, un fel de cristalizare reciprocă a principiilor cerului, pământului și apei. Condensare a tuturor marilor substanţe. Noi nu mai trăim asemenea convingeri pentru că ne obişnuim să nu imaginăm decât forme. Alchimistul era obsedat de marele vis al substanţelor.

246

Pământul și reveriile voinţei

Dar textul din *Eudoxiu și Pyrophil* ne prezintă, de asemenea, într-o lumină extrem de ciudată activismul purităţii şi aduce astfel o importantă contribuţie la psihologia valorilor imaginare, într-adevăr, substanţa pură este aici o *activitate de purificare*; şi o activitate triumfătoare! Experienţa obişnuită ne interzice să amestecăm ceea ce este pur cu ceea ce este impur. Ea ne învaţă că prin acest amestec ceea ce este pur este întotdeauna distrus. Dar cât de inert este acest ideal raţional al unei purităţi care nu se apără, al unei purităţi deschise tuturor injuriilor! Dimpotrivă, prinsă în deplina forţă a unei îndelungi şi încăpăţânate reverii, puritatea imaginată este în realitate o *voinţă de purificare*. O asemenea puritate nu se teme de nimic, o asemenea puritate *atacă* impurităţile. În ordinea valorilor, cine atacă nu se mai teme. E vorba nu de o dialectică a doua contrarii, ci de un duel între substanţe. O picătură de rouă purifică un loc scârnav. Această absurditate în ordinea experienţei clare şi rezonabile nu stinghereşte cu nimic imaginaţia dinamică a purităţii substanţiale. Nu depinde decât de noi ca, dacă vrem să înţelegem un suflet, să nu-l judecăm ca pe un intelect. Să ne situăm în faţa imaginilor materiale ale substanţei impregnate de un cristal de puritate şi vom înţelege că acest cristal de puritate propagă o cristalizare a purităţii. Alchimistul are încredere într-un magnetism al substanţei pure. El ştie bine că în pământ pietrele preţioase „astralizează”, adică atrag și concentrează *influentele* astrelor. Odată cu rouă celestă cu grijă adunată sau regăsită în piatra filosofală, el speră să obţină o astralizare a purităţii. Cum să nu vină

toate materiile pure din lume să hrănească germenele pur, de vreme ce aurul solar vine să hrănească aurul care germinează în filonul cel mai ascuns?

Trăind cu sinceritate aceste imagini pe care un spirit pozitiv şi experimentat le poate socoti drept gânduri nebuneşti, eşti obligat să le recunoşti *coerenta*. Ele au tocmai coerenţa imaginaţiei *materiale*, a unei imaginaţii care nu se lasă deturnată de imaginile diverse ale formei şi ale culorii, ci care visează la substanţă, la forţele profunde ale substanţei, la virtuţile lumii concrete. Am putea atunci să ne întrebăm ce rămâne din tradiţia vechilor cărţi sau ce aparţine unui mare vis natural dintr-o notaţie discretă ca aceea a lui Mary Webb (*Povara umbrelor*, trad. fr., p. 182): „Când fiecare frunză acoperită de rouă luceşte

parcă în înţelegere cu stelele umede, oare au coboară asupra noastră un calm încă şi mai mare decât cel al parfumului florilor?” Se pare că, la poeţi, rouă este, material vorbind, un spirit al fineţii cosmice, care se află în toate lucrurile:

...rouă nocturnă înflăcărează pământul, Zidurile devin uşoare, iar oamenii poroşi.

(Pierre Emmanuel, *Păstorul şi Regele*. *Poesie 46*, ar. 35)

II

Intervin de asemenea, bineînţeles, în legătură cu tema picăturilor de rouă, imagini care nu sunt în mod exclusiv aeriene şi acvatice. Adeseori circulaţia vieţii universale pe care ne-o imaginăm prin mijlocirea picăturilor de rouă face ca pământul şi cerul să fie şi mai solidare. Pentru un autor din secolul al XVII-lea, spiritele şi uleiurile vegetale emană aburi care recad pe pământ după ce s-au impregnat cu spirit celest „şi fertilizează pământul sub forma unor picături de rouă grasă”. Această noţiune de rouă grasă este curentă în literatura preştiinţifică. Nimic altceva nu o legitimează decât imaginaţia bogăţiei nutritive, a alimentului concentrat.

Pe această cale mergându-se, mierea este adeseori imaginată ca

o rouă solidă, cu toate participările cerului şi ale pământului.[1] Pentru abatele Rousseau, mierea este o drojdie de bere universală: „Mierea este de această natură pentru că ea nu este decât un spirit universal al aerului... ce este întrupat în rouă care cade şi rămâne pe flori... de unde Albinele îl culeg... Este un început de amestec al Elementelor superioare cu cele inferioare, al Cerului cu Pământul... Şi această Fiinţă, deşi alcătuită din Elemente, nu are încă nicio specificare perfectă, până când nu este însufleţită şi fertilizată de anumite seminţe. Este, aşadar, un

1 E. Gilson, *Études sur le Role de la Pensée medievale dans la Formation du Systheme carte sien*, Vrin, 1930, p. 117.

Început de întrupare şi de coagulare a spiritelor aerului şi ale apei care se unesc în ce mai joasă regiune a aerului cu Aburii pământului; care îi comunică această primă coagulare onctuoasă, ce slujeşte drept aliment vegetalelor, şi care le dă prima mişcare de fecunditate”. Astfel regăsim încă, sub o formă învăluită, aceleaşi imagini materiale activiste pe urmele cărora mergeam în imaginarea intimă a cristalului. Mierea nu este prada simplă şi inertă pe care albina o găseşte în adâncul unui caliciu, ci este o substanţă care a ajutat la creşterea vegetaţiei, care a urmat elanul vegetal al germenilor în sământa însăşi când acesta a fost adus de rouă prolifică; dar nu s-a lăsat închis în vegetal, ci a urcat până la floare. De aceea nu păstrează încă valori germinative: „Mierea este un spirit universal, nu încă pe deplin determinat ca aparţinând regnului vegetal”.

Psihanaliştii sunt adeseori puşi în situaţia de a studia adevărate noduri psihice în care s-au înnodat noţiuni din sfera nutritivă şi din sfera germinării. Dacă şi-ar îndrepta atenţia spre formarea cunoştinţelor obiective, ar recunoaşte în textele pe care le cităm aceeaşi confuzie între ceea ce hrăneşte şi ceea ce zămisleşte. Orice substanţă intim visată ne readuce la intimitatea noastră inconştientă.

Textul pe care îl cităm nu este o excepţie, am putea oferi multe alte specimene care ar lăsa totdeauna aceeaşi impresie de fizică şi de chimie *inconştiente*. Trebuie să mai subliniem necesitatea de a resitua substanţele în natură, pentru a avea toate visele materiale? O anchetă psihologică asupra consistenţei mierii luate cu o lingură şi întinse pe pâine nu ne va spune nimic despre misterul ei intim; mierea nu va transmite viselor noastre puterea ei cosmică şi noi îi vom cunoaşte mult prea puţin *valorile sensibile*, dacă nu am ştiut să le trezim pe acestea prin *valorile imaginare*.

O materie atât de valorizată cum este *mierea* nu este, fireşte, în farmacopee, o materie indiferentă faţă de substanţele care-i pot fi asociate. Amestecată cu prafuri vegetale, mierea le suscită puterile. Abatele Rousseau mai spune: „Mierea face cu o plantă medicinală ceea ce ar fi făcut rouă în pământ cu ea, de vreme ce mierea nu este altceva decât o rouă groasă şi mai coaptă decât cea care zboară imperceptibil prin văzduh”. Mierea nu este aşadar doar ceva care îndulceşte un lucru amar; ea *conferă puteri* şi *mai mari* medicamentului cu care este asociată. Puteam de altfel şi siguri că imaginaţia pe de-a-ntregul supusă domniei

1

valorilor substanţiale va realiza un fel de *exaltare reciprocă* ce va multiplica la nesfârşit puterile asociate.

Un alt autor scrie1: „Mierea este alcătuită din sulf şi din rouă. Iată de ce îi spunem nu răşina pământului, ci a cerului”. Cu sulful, răşina, ardoarea mierii ar trebui trăită prin deplina participare a focului, ca şi cum mierea ar fi făcută dintr-un aur strivit. Pentru mulţi visători de substanţe, mierea este într-adevăr o rouă solară, o rouă de aur viu. Astfel, treptat, se aglomerează toate valorile. Imaginaţia materială nu sfârşeşte niciodată să adune noi puteri asupra substanţelor pe care le-a ales.

Dar în timpul nostru de gândire raţională, noi nu ştim să apreciem importanţa tuturor acestor sinteze, îndepărtându-ne de orice reverie cosmică. Vrem să ne resituăm „în lume”, dar am scos „din lume” substanţele. Totuşi, câteva reverii solitare în faţa frumoaselor

substanţe ale universului – reverii pe care nu le mărturisim şi despre care nu scriem – ne înclină spre asemenea participări. Am regăsi toate aceste sinteze, dacă am aduce un sincer şi poetic omagiu „fructelor pământului”.

III

Cea mai comună imagine prin care poeţii vorbesc despre frumuseţile picăturii de rouă este cea a *perlei*. Nu ne propunem aici să acumulăm exemple privitoare la această metaforă banală. Vrem să mergem pe dată până în adâncul visului şi să vedem cum s-a putut crea legenda perlelor produse de roua cerului.

Dacă ne-am propune să studiem toate valorile tradiţionale ale substanţelor, ar trebui să ne amintim în legătură cu mierea o imensă literatură mitologică. Numeroase informaţii pot fi găsite într-un articol al lui Usener, *Milch und Honing* (*Hermes*, LVII, f903), despre folosirea liturgică a mierii. Franz Cumont, care dă această referinţă (Les *Mystères de Mkhra*, p. 132), arată el însuşi acţiunea purificatoare a mierii în iniţieri. În întreaga alchimie, mierea este simbolul coacerii celei mai răbdătoare, celei mai lente, celei mai profunde. Se pare că îndelungata căutare a mierii de către albină este gândită substanţial, ca şi cum toate” florile s-ar coace şi s-ar *supracoace* într-un *suprarealism* al substanţei. Astfel, mierea devine aproape o substanţă a timpului. Mierea este timpul.

Această legendă ciudată poate fi foarte des întâlnită în cărţile de alchimie. Iată câteva exemple.

„Toţi bunii autori ne-au lăsat scris că perlele se fac şi se alcătuiesc din rouă; mamele-perle în cochiliile lor, care sunt minele unde aceste pietre preţioase se formează şi se zămislesc, iau în zorii zilei rouă, când această divină licoare cade din cer, şi urcă la suprafaţa apei, iar acolo îşi deschid cochiliile, ca să lase să intre acea rouă, care le umple şi le fertilizează cu substanţa ei pură; apoi, ele se închid şi se duc în sălaşul lor din adâncul mării, unde, datorită căldurii lor naturale, această rouă este coaptă şi digerată, şi prin măiestria lor

naturală formată şi făcută perlă, care se agaţă pe marginile cochiliei lor”.

René François spune în acelaşi fel: „Sideful este fertilizat de ceruri, şi nu trăieşte decât din Nectarul celest, pentru a zămisli perla argintie, sau pală, sau gălbuie, după cum o luminează Soarele şi după cât de pură este rouă. Primind aşadar rouă în cochilia deschisă, ea formează mici grăunţe care se solidifică, se întăresc şi îngheaţă, treptat natura şlefuindu-le cu ajutorul razelor soarelui – sunt perlele orientale. Dacă picăturile de rouă sunt mari, perlele sunt şi ele mai mari, dacă tună, cochilia se cufundă în apă, şi după cum e tunetul se nasc şi avortonii de perle cocoşate, plate, răsucite sau goale ca nişte băşici”.

S-ar părea că fiecare autor completează legenda cu un nou detaliu, cu un nou vis material. Unul insistă asupra acţiunii lente a „mamei-perle”. Oricât de pură ar fi substanţa picăturilor de rouă, mama-perlă aruncă din ea părţile „excremenţiale”. Uitând că primul sălaş al picăturilor de rouă a fost cochilia acest autor spune acum că aceasta este alcătuită din părţile excremenţiale sudate între ele. Avem aici de-a face cu o inversiune caracteristică viselor: cochilia face perla; perla face cochilia. Suprafaţa aspră şi suprafaţa şlefuită sunt aici aproape pentru o dialectică în ambele sensuri. Visul se joacă cu valoarea şi cu antivaloarea.

Un alt autor, reluând tot aceeaşi temă, insistă asupra formării încete. Marea Neagră1 „hrăneşte cochiliile care urcă şi se deschid la suprafaţă, unde primesc ploaia venită din cer; apoi se cufundă şi elaborează picăturile de ploaie timp de o sută de ani… Perlele mai vechi put ca stârvurile… Nu trebuie să se

Langlois, loc. cit., vol. III, p. 27.

creadă că orice ploaie se transformă în perle, ci numai cea care cade în anumite zile şi sub semnul anumitor astre”. Şi regăsim astfel din nou gândirea determinării astrologice. Pentru visătorii sensibili la cosmicitate, cea mai mică Perlă, marcată de perfecţiunea ei, trebuie să fie formată tocmai în locul potrivit şi la timpul potrivit. Şi ea trebuie să

fie „în Lume”.

Bineînţeles, cosmogonia perlei este valabilă şi pentru cosmogonia pietrei preţioase, căci pretutindeni domneşte aceeaşi reverie a influenţelor. De aceea *Bestiarul lui Philippe de Thaon*, publicat de Langlois1, vorbeşte despre o „piatră care este lumina tuturor celorlalte”. Ea este astfel principiul tuturor pietrelor preţioase. „Este numită Unio. Ia naştere în insula Tapne, din rouă cerului. Aceste pietre fără defect şi fără sutură se între – deschid, primesc rouă şi se închid la loc; ele zămislesc astfel precum nişte creaturi vii”.

René François spune şi el: rubinele nu se nasc în „adâncul pământului, ci lacrimile de sânge ale cerului devin pe nisipul Indiilor rubine, adică o rouă privilegiată a cerului”.

Astfel, ne-am lăsat încă o dată în voia unor gânduri nebuneşti, fără să cântărim măcar ce ţine – în cazul acestor autori – de naivitate şi ce ţine de dorinţa de a uimi. Dar tocmai cu asemenea imagini trăim în timpuri când scriitorul lucrează la limita naivităţii, forţând la extrem imaginile, într-un fel sau altul. Iată de ce, în ciuda exceselor, asemenea imagini trebuie să scoată la lumină anumite forţe ale imaginaţiei.

Vom urmări de altfel îndeaproape aceste imagini şi vom încerca să surprindem momentul când, amortizându-se puţin, ele devin metafore.

De exemplu, imaginea perlelor turtite de tunet, imagine care a stârnit fără îndoială râsul *sub pana unui vulgarizator alchimist*, îşi găseşte locul în opera sfântului Francisc de Sales: „Perlele care sunt concepute sau hrănite în vânt şi în bubuitul tunetelor nu au decât scoarţa perlelor, fiind goale de substanţă…” Cititorul va găsi singur contextul moral al acestei imagini. El se va surprinde pe cale de a visa întrucâtva metafore morale. Va înţelege atunci că o imaginaţie care se angajează în imaginile sale poate să

Ibid.

capete de la ele o anumită forţă de persuasiune, persuasiune

foarte naivă fără îndoială, dar nu lipsită de delicateţe. Pentru a arăta că un suflet viguros şi constant poate „trăi în lume fără să fie stăpânită de vreun duh lumesc”, sfântul Francisc de Sales scrie într-un alt capitol (p. 4): „Mamele-perle trăiesc în mare fără să ia în ele nicio picătură de apă de mare”. René François scrie în 1657: „Mama-perlă dispreţuieşte farmecele gazdei sale, marea... Ea se însoţeşte cu cerul”. Cele două texte se întrepătrund. Vom putea citi textul lui René François din punct de vedere moral, *ca* pe o lecţie pe care lumea lucrurilor o dă inimii omului, pentru a-i dovedi că şi el trebuie „să se însoţească cu cerul”.

Pe de altă parte, textul sfântului Francisc de Sales poate fi citit *fizic*, ca pe o dovadă că morala are o realitate fizică.

Fiindcă noi nu mai participăm la realitatea onirică a tuturor acestor imagini, spunem cu uşurinţă că limbajul sfântului Francisc este „înflorit”. Dar nu ne dăm seama că aceste „flori” sunt într-un anume sens *naturale*, de vreme ce sunt produse de impulsul unui onirism în acord cu gândirea conştientă.

Punem însă o surdină vocilor naive ce răsună undeva departe, şi să regăsim în opera unui scriitor modern imaginea perlei născute dintr-o rouă pură; Thomas Hardy, în opera căruia există atâtea scene ale trezirii matinale. a universului, scrie: „Ceaţa îşi suspenda minusculele diamante umede de genele lui Tess şi îi punea în păr picături ce semănau cu seminţe de perle” 1. De unde vin aceste seminţe de perle? A citit oare Thomas Hardy vechi hârţoage?, care cititor, fidel lecturii lente, dintr-odată trezit la principiile unei duble lecturi care ar cere să citeşti atât în planul semnificaţiilor, cât şi în planul imaginilor, se va opri aici ca să viseze?

Cât priveşte toate imaginile din belşug răspândite care spun perlă în loc de lacrimă, perlă în loc de rouă, diamant în loc de apele tremurătoare ale dimineţii – s-a terminat cu ele. Ele închid poarta viselor. Şi nu o mai deschid. Pentru a reda cuvintelor visele lor pierdute, trebuie să ne întoarcem cu naivitate spre lucruri.

1 Thomas Hardy, *Tess d’Urberville*, trad. fr., vol. I, p. 205.

PARTEA A TREIA

CAPITOLUL XII

Psihologia greutăţii

„Înfăţişarea morală a omului seamănă cu înfăţişarea sa fizică, aceasta nefiind decât o cădere continuă”.

(J.P. RICHTER, *Viaţa lui Fixkin*, trad. fr., p. 28)

În cartea noastră *Aerul* şi *visele*, am prezentat câteva imagini ale căderii şi ale abisului, care ţin în mod evident de imaginaţia terestră. Aceste imagini ne erau atunci necesare pentru înţelegerea dinamicii inverse a zborului. Zburam *împotriva* greutăţii, atât în lumea viselor cât şi în lumea realităţii. Reciproc, ar trebui acum să evocăm toate imaginile aeriene pentru a aprecia cu adevărat *greutatea psihică* a imaginilor terestre. E cu neputinţă să faci *psihologia greutăţii*, psihologia a ceea ce face din noi fiinţe greoaie, obosite, lente, fiinţe care cad, fără o referinţă la psihologia imponderabilităţii, la nostalgia imponderabilităţii. Ne vom permite, aşadar, să-l trimitem pe cititor la lucrarea noastră precedentă, în care am început studiul imaginaţiei dinamice.

Ne-am înşela totuşi dacă ne-am mărgini la o simplă juxtapunere de imagini ale *locului înalt* şi ale *locului de jos*. Aceste imagini care ascultă de o geometrie sunt într-un anume sens prea clare. Ele au devenit imagini logice. Trebuie să ne desprindem de simpla lor relativitate pentru a trăi dialectica dinamică a ceea ce merge în sus şi a ceea ce merge în jos. Vom înţelege mai bine realismul psihic al acestei dialectici a ascensiunii şi a căderii, dacă citim, cu sufletul plin de vise, aceste note ale lui Leonardo da Vinci: „Imponderabilitatea dă naştere greutăţii, şi reciproc plătind pe dată favoarea de a fi create, ele îşi sporesc forţa pe măsură ce îşi sporesc viaţa, şi au cu atât mai multă viaţă cu cât se mişcă mai mult Ele se distrug totodată una pe cealaltă în aceeaşi clipă, în comuna vendetă a morţii lor. Căci astfel dovada este făcută: imponderabilitatea nu este creată decât dacă este în conjuncţie cu greutatea, iar greutatea nu se produce decât dacă se prelungeşte în imponderabilitate” 1.

Leonardo da Vinci. *Carnets*. trad. fr... vol. 1. p. 45.

Am putea să facem un comentariu ştiinţific al acestui pasaj

obscur, comentariu care ar arăta cum, situat de istorie între Aristotel şi Galileu, savantul italian îşi reprezintă căderea corpurilor grele într-o atmosferă activă concepută ca un mediu plin. Dar această clarificare sub raportul ideilor nu ne-ar apropia de focarul convingerilor unde ştiinţa precursorului este încă visată. Pentru a merge până în însuşi focarul convingerilor primordiale, trebuie să ne aşezăm chiar în centrul imaginilor. Nucleul greutăţii noastre sau viaţa florală a imponderabilităţii noastre se formează într-un fel de nebuloasă psihică. Simţim cum devenim grei sau uşori în „vendeta” deciziilor contrarii. Cuprinşi de vertij, simţim că am fi putut *urca*. Mii de impresii fac ca *greutatea noastră psihică* – care este cu adevărat o *greutate imaginară* – să varieze. Dacă am putea începe un studiu minuţios al experienţelor noastre onirice, am putea curând măsura extrema sensibilitate ponderală a impresiilor noastre. Poate că am putea să ne educăm pentru a combate starea noastră greoaie, pentru a ne vindeca de ea. O pedagogie a greutăţii ar dubla atunci o psihologie a greutăţii fizice. Câtă voinţă de înălţime există în aceste două versuri de Esenin (Rais, *Antologia poeziei ruse*):

Nu mai vreau un cer fără scară, Nu mai vreau să cadă zăpada.

Verticalitatea este o dimensiune umană atât de sensibilă, încât ea permite uneori să destindem o imagine şi să-i dăm, în ambele sensuri, în sus şi în jos, o întindere considerabilă. Orice visător care iubeşte verticalitatea îşi va fuma ţigara visând altminteri, dacă va medita la dubla mişcare a acestei imagini luate din frumoasa carte a lui Ribemont-Dessaignes, *Ecce Homo*:

Bătu din aripi, îşi aprinse o ţigară.
Şi fumul urcă spre cer.
Şi scrumul căzu pe picioarele infernului.

II

Imagini foarte trecătoare, foarte puţin insistente pot uneori să ne dea un fel de conştiinţă a vertijului, să reanime în noi un vertij adormit, engramă profundă a inconştientului. Într-adevăr, nu

Ittf-il

2:

arareori o viaţă întreagă a fost marcată de vertijul unei singure zile.

Pentru a lega problema noastră de un caz precis, vom veni cu un document personal.

Una dintre marile nenorociri ale vieţii mele inconştiente este aceea de a fi urcat până în turnul cel mai înalt al catedralei din Strasburg. Aveam douăzeci de ani. Până atunci, nu văzusem decât modestele clopotniţe din satele din Champagne. De multe ori profitasem de faptul că o poartă era deschisă, pentru a mă urca în turnul clopotniţei, trăind fără teamă într-o lume de scări şi scăriţe. Am petrecut lângă acoperişul ce ocrotea clopotele nenumărate ore, privind frumosul râu, dealurile, colinele. Vederea ce dă spre dealul pe care îl numim la Bar-sur-Aube, muntele Sainte-Germaine dă naştere unei lumi circulare bine închise, al cărei centru este clopotniţa. Ce decor pentru a visa aici imperialismul subiectului exercitat asupra spectacolului contemplat! Dar, la Strasbourg, ascensiunea este *brusc inumană*. Urmându-şi ghidul pe scara de piatră, vizitatorul este străjuit mai întâi, pe mâna dreaptă, de finele colonete, dar *dintr-odată*, foarte aproape de vârf, această reţea ajurată de coloane se opreşte. Atunci la dreapta este vidul, marele vid de deasupra acoperişurilor. Scara coteşte atât de repede, încât vizitatorul este cu totul singur, departe de ghid. Atunci viaţa depinde de mâna care se ţine de rampă…

Să urci şi să cobori, de două ori să ai – partere câteva minute de vertij absolut, şi psihismul tău rămâne marcat pentru toată viaţa…

Niciodată nu voi mai putea iubi muntele şi turnurile! în mine există engrama unei căderi imense. Când această amintire revine, când această imagine retrăieşte în nopţile mele, în înseşi reveriile mele în stare de trezie, un rău ce nu poate fi definit coboară până în fiinţa mea profundă. Scriind această pagină, am suferit, recopiind-o sufăr ca de o aventură nouă, reală. Nu demult, citind o carte în care nu mă aşteptam să-mi regăsesc propria poveste, amintirea aceasta m-a împiedicat să-mi continuu lectura. Transcriu acest pasaj: „Cei mai mulţi străini se opresc la platformă, dar fanaticii, oamenii ce rezistă la greu şi cei sprinteni pătrund până mai sus, în cele patru turnuleţe ce duc la baza

acestei piramide octoedrice, foarte îndrăzneaţă, imponderabilă parcă, piramidă care constituie turnul cel mai înalt. Voi care nu sunteţi încă prea graşi şi nu vă temeţi că veţi ameţi, voi puteţi încă să urcaţi, dincolo de turnuleţe, cele opt scări cotite care se caţără în cele opt colţuri, până la turnul cel mai înal Goethe a făcut de mai multe ori această ascensiune, tocm; pentru a se căli împotriva vertijului. Şi-a gravat numele pe piati turnuleţelor...” 1 Nu înţeleg arhitectura descrisă de Depping, e nu-mi evocă nimic din amintirile mele clare. Sunt pe de-a-ntregi stăpânit de suferinţa mea. Într-un stil asemănător celui al lui Malebranche, aş spune că o asemenea sensibilitate care în tulbură lectura vine dintr-o imag*inaţie rănită. Un*ii psihanalişi vor căuta poate să explice o asemenea sensibilitate prin raţiuni morale. Dar nimic nu explică în ochii mei faptul că impresii di vertij atât de numeroase sunt legate tocmai de acea *amin*t*ire,* aţi de clară, de precisă, atât de net definită, atât de izolată în istori; mea. De îndată ce am coborât iar pe pământ, mi-a revenit din plin bucuria de a trăi. Am băut vinul de Rin şi vinurile de Moselle cu – cred – sentimentul delicat al omagiului pe care îi merită din partea cuiva care s-a născut în provincia Champagne. Dar toate aceste bucurii nu au împiedicat nefericirea psihică să se constituie în mine. Căderea mea imaginară continuă să-mi chinuiască visele. De îndată ce angoasa unui coşmar revine, ştiu că voi cădea pe acoperişurile din Strasbourg. Şi dacă voi muri în patul meu, ştiu că voi muri în urma acestei căderi imaginare, cu inima strânsă, cu inima sfărâmată. Bolile nu sunt adeseori decât cauze suplimentare. Există imagini mai nocive, mai crude, imagini care nu iartă.

Alexandre Dumas a suferit, se pare, de aceeaşi nefericire. El scrie în *Memoriile mele* (vol. I, p. 276): la zece ani, „educaţia mea fizică mergea foarte bine: aruncam pietre precum David, trăgeam cu arcul ca un soldat din insulele Baleare, călăream ca un numid; numai că nu mă urcam nici în copaci şi nici în clopotniţe. Am călătorit mult; fie în Alpi, fie în Sicilia, fie în Calabria, fie în Spania, fie în Africa, am trecut prin multe întâmplări grele; dar am trecut prin ele pentru că aşa trebuia. Numai eu ştiu acum cât am suferit înfruntându-le. Această spaimă

nervoasă, şi deci de nevindecat, este atât de mare încât, dacă aş fi lăsat să aleg, aş prefera să mă bat în duel decât să urc pe vârful coloanei din piaţa Vendôme. Am urcat într-o bună zi, împreună cu Hugo, în turnurile catedralei Notredame; numai eu ştiu cum am asudat şi am tremurat de frică”. În ciuda enumerării atâtor isprăvi curajoase, care alcătuiesc tot atâtea învelişuri pe

Guillaume Depping, *Merveilles de la Force et de l'Adresse*, Paris. 1871, p. 167.

 care un psihanalist le va da la o parte cu uşurinţă, simţim că acea „spaimă nervosă” desemnează un psihism neobişnuit de sensibilizat de engrama unei căderi imaginate. Cu câteva pagini mai înainte (p. 273), Alexandre Dumas făcuse unele confidenţe care trebuie să ne ajute să găsim în prima copilărie urmele unei tulburări atât de persistente: „Ca şi natura, aveam oroare de vid. De îndată ce mă simţeam suspendat la o anumită distanţă de pământ, eram precum Anteu, ameţeam, îmi pierdeam cu desăvârşire puterile. Nu îndrăzneam să cobor singur o scară cu trepte ceva mai abrupte...”

În autobiografia sa foarte circumstanţiată, Henrich Steffens consacră numeroase pagini de o neobişnuită profunzime aceluiaşi gen de impresii. Pentru el, vertijul este o bruscă singurătate. De îndată ce pune stăpânire pe o fiinţă, niciun sprijin nu o mai poate salva, nicio mână întinsă într-ajutor nu o mai poate ţine din cădere. Nefericitul, lovit de un vertij luat în sensul lui prim, este *singur* până în adâncul fiinţei sale. Este o cădere vie. Această cădere deschide în propria-i fiinţă adevărate abisuri: *Ein solcher Mensch wird în den dunklen Abgrund seines eigenen Daseins*... hinw*eggezogen. E* vorba e o ruinare a fiinţei, de o ruinare a lui Dase*in con*cepută atât de fizic pe cât este cu putinţă, înainte de metafore aşa cum sunt elaborate de filosofia lui Kierkegaard.

Asemenea impresii l-au întovărăşit pe Steffens întreaga lui viaţă. El ne spune tocmai că au devenit părţi integrante ale viselor sale şi raportează orice vertij fizic „tot la această impresie de bruscă şi totală singurătate: „Vertijul îmi deschidea întunecatele adâncuri ale

singurătăţii sufletului părăsit”.

Fie şi numai presentimentul că vei visa cum cazi îţi ucide somnul. Într-una dintre nuvelele sale (*Pe Oceanul aerian*. *Cărări către invizibil*, trad. fr., p. 178), Remizov scrie: „De multe ori, în clipa când adorm, îmi închipui fără voia mea că mă caţăr pe o cornişă, la foarte mare înălţime, şi simt cu spaimă că nu pot să mă mai gândesc la somn”. În zilele rele ale vieţii mele am resimţit somnul ca pe o cădere. Există nopţi când destinul omului este să cadă. Un vertij obscur îl cuprinde, legat de o idee atât de clară!

Trăim vreme îndelungată cu cuvinte uzate. Numai citindu-l pe Henrich Steffens, am trăit dintr-odată toate puterile, toate

Henrich Steffens, *Was ich erlebte*, Breslau, 1840, 10 vol., vol. I, p. 334 şi urm.

gândurile ascunse care moţăie în vechiul cuvânt francez: *le garde-fou* (rampa). *Le garde-fou* ne apără de cea mai elementară nebunie, de cea mai obişnuită nebunie, cea care ne poate stăpâni pe toţi când ne aflăm deasupra unei punţi, a unei scări. Alexandre Dumas este cuprins din nou de această nebunie în balconul apartamentului său, la etajul doi. Dar, pentru a da întregul lor înţeles acestor engrame ale căderii care se pot înscrie în inconştientul cel mai îndepărtat, să ne amintim o precauţie recomandată de doamna Mqntessori cu privire la îngrijirile ce trebuie aduse nou-lui-născut. În cartea sa *Copilul* (trad. fr., p. 20), ea scrie: „Am văzut un nou-născut care, abia salvat de la asfixie, a fost cufundat într-o cadă aşezată pe jos; şi, în timp ce era repede coborât ca să fie cufundat în apă, el a închis ochii şi a tresărit, întinzându-şi mâinile şi picioarele, asemenea cuiva care simte cum cade.

Şi a fost prima lui experienţă care l-a făcut să afle ce e frica”.

„Bunul-simţ”, care nu este neapărat „simţul psihologic”, va rămâne neîncrezător. Bunul-simţ are nevoie de raţionalizări vizibile. El crede cu uşurinţă că o cădere nu lasă urme psihologice într-un suflet

de copil decât dacă lasă o cicatrice pe fruntea copilului. Dar cum să nu vedem că urmările fizice sunt foarte puţin lucru atunci când cauza este într-un anume sens simţită primitiv, ca o subită mişcare lăuntrică niciodată trăită până atunci? Maria Montessori compară îngrijirile ce i se aduc tinerei lehuze şi neglijenţa cu care este tratat copilul (p. 22): „Copilul este luat din leagăn şi pus din nou acolo după ce a fost ridicat până la nivelul umărului adultului care trebuie să-l transporte; şi apoi din nou este coborât pentru a fi pus pe pat, lângă mama sa, şi aceasta corespunde unei stări care pentru ea ar fi obligaţia de a urca şi de a coborî cu un ascensor care şi-ar fi pierdut orice control”. Iar autoarea ar dori mişcări lente şi înclinate. Atunci nicio diagramă a vertijului nu s-ar mai înscrie în acea viaţă încă adormită, dar sensibilă.

Între o cădere imaginară precum căderea noastră strasbur-gheză şi o „cădere” atât de slabă, atât de îndepărtată de orice consecinţe aparente ca aceea a bebeluşului examinat de Maria Montessori, vom găsi fără nicio greutate multe stări intermediare, multe variante. Printre aceste căderi intermediare, vom situa în mod special „căderile literare”, abisurile citite, toate fiind căderi virtuale care ne învaţă nefericirea, care ne modelează inconştientul la întâmplare, în funcţie de lecturile noastre, ajungând să dea naştere acelui masochism dinamic exprimat de

Goethe: „Adevărata voluptate nu apare decât acolo unde începe vertijul” 1.

Toate aceste experienţe virtuale au o trăsătură comună: căderea creează aici spaţiul, căderea adânceşte abisul. Pentru o cădere imaginară profundă nu este nevoie de un spaţiu imens. Adeseori este de ajuns o imagine dinamică uşoară şi discretă pentru a plasa întreaga fiinţă în situaţie de cădere, altfel spus această imagine dinamică blândă îşi are deja virtutea fulgerătoare, cu condiţia să fie trăită în stare născândă, în clipa când se înscrie în psihismul nostru. Uneori, în câteva cuvinte, un mare scriitor ştie să transmită acest hipnotism al vertijului. Am arătat în *Aerul şi visele* cu câtă artă un poet ca Edgar Poe a folosit

asemenea imagini dinamice. El a înţeles din instinct că vertijul literar trebuia să înceapă prin cea mai uşoară flexionare, dar că această flexionare trebuia să fie într-un fel intimă, ontică, precum o sincopă. O cădere literară prea circumstanţiată, un abis prea încărcat cu imagini *trezesc interese divergente*, iar aceste interese îl aţâţă pe cititorul căruia s-ar vrea a i se sugera imaginile ştergerii ontice. O cădere literară prea încărcată cu imagini ne face să pierdem dinamica abisală pe care trebuie să o distingem de o geografie a profunzimilor. Într-adevăr, a explora abisul, a merge cu lampa minerului în subterane pentru a înfrunta monştrii ce se află acolo înseamnă a trăi o teamă discursivă. Coşmarurile căderii sunt, dimpotrivă, *simple şi teribile*. Orice cădere înspăimântătoare este o primă spaimă, spaimă al cărei singur destin este acela de a fi *crescândă*. Poemul dramatic al căderii trebuie să fie, în toate versurile sale, un început şi o accelerare. Este o *devenire* a nefericirii, dar nu în mod necesar o *acumulare* de nefericiri.

Uneori un scriitor va da impresia de cădere în adâncuri şlefuind o imagine anexă. El va executa o „variaţie dinamică" a „temei dinamice" fundamentale. Această impresie de cădere în adâncuri va fi cu atât mai bine comunicată cu cât se va rămâne într-un fel în omogenitatea unei singure impresii. Căderile accidentate, pline de asperităţi ne trimit prea adeseori în lumea obiectelor. Vom găsi într-o carte de Tieck, *Lowell* (vol. I, p. 351), o pagină care va arăta virtuţile omogenităţii de impresie. Tieck ne face să trăim căderea la modul auditiv. El ştie să redea pura tonalitate sonoră a prăbuşirii abisului. Neantul profunzimilor.

profunzimea neantizantă sunt atunci auzite într-o voce care se înăbuşă, se pierde, şi care, la o înspăimântătoare limită, nu se mai întoarce... Căderea fiinţei se termină printr-un sunet care găseşte modalitatea de a fi lugubru şi totodată îndepărtat. Trăindu-şi simpatetic lectura, sufletul nostru este o ureche care ascultă cu atenţie deasupra puţului tăcerii. Această ascultare anxioasă a fiinţei care se pierde este trăită de noi, prin mijlocirea lui Tieck, în Schm*elzen, în*

contopirea pierdută. Spaţiul care trăia printr-un sunet se adânceşte, se destinde, apoi se topeşte şi moare. Toate tensiunile abisului cad deodată pentru că o voce sfârşeşte prin a cădea. A fost de ajuns tăcerea pentru a face un neant. Şi acest neant este neantul de jos. În locul tăcerii fericite care desăvârşeşte cântul subţire şi mătăsos al extremelor înălţimi, se aude aici o tăcere globuloasă, rostogolindu-se în gravitatea unei voci muribunde… Dar ar trebui să citim paginile acestea în versiunea germană, pentru a ne bucura de toate beneficiile unei căderi literare corect sonorizate1.

Impresii atât de uşoare nu ar putea căpăta consistenţă, nu ar putea fi transmise cititorului de către scriitor, dacă nu ar exista în fiecare dintre noi o diagramă a căderii, o instinctivă şi indestructibilă teamă de a cădea. Fără dezastrul intim al vertijelor de neuitat, nu am înţelege unitatea metaforelor celor mai diverse, mai îndepărtate. În fapt, abisurile reale rămân o excepţie pe bunul nostru pământ, putem adeseori evita să le vedem, să mergem şi să tremurăm în faţa lor. Dar inconştientul nostru este parcă scobit de un abis imaginar. În noi, orice lucru poate să cadă, orice lucru poate să vină să se aneantizeze în noi.

Aşadar, în ciuda oricărei gramatici, cuvântul „abis” nu este un nume de obiect, ci un adjectiv psihic care poate fi aplicat unor numeroase experienţe. Nu trebuie să ne mirăm de tensiunea extremă pe care i-a conferit-o Baudelaire (*Fuzee*, p. 43): „Moral, ca şi fizic am avut întotdeauna senzaţia abisului, nu numai a abisului somnului, ci şi a abisului acţiunii, a visului, a amintirii, a dorinţei, a regretului, a remuşcării, a frumosului, a numărului etc”. Abisul cheamă avalanşa. Un regret cheamă o avalanşă de regrete. De îndată ce medităm asupra unui număr, aritmetice mistere se deschid către numărătoarea comună. Marele şi micul îşi au abisul lor. Toate elementele îşi au abisul lor. Focul este un

1 Goethe, *Les Années de Voyage de Wilhelm Meister*, trad. fr. Porchat, p. 27.

Cf. Victor Hugo, *La Legende des Siècles*. „Le Titan”: Ciuleşte urechea la zgomotul ce tot mai slab se face, Se-mbată de cădere şi de-abis, şi coboară.

 abis care îl ispiteşte pe un Empedocle. Pentru un visător, cel mai mic vârtej de apă este un Maelstrom. Toate ideile îşi au abisul lor. Baudelaire este un Pascal multiplicat.

Sunt rari filosofii care au avut atât de limpede ca Franz von Baader intuiţia unei căderi intime, a unei căderi înăuntrul fiinţei, astfel încât să fie trăită în toată întinderea ei sinonimia dintre căderea fizică şi căderea morală. Susini face pe bună dreptate această apropiere (vol. II, p. 307): „Termenul de cădere are; la Baader, un dublu înţeles. În legătură cu un accident pe care-l avusese când căzuse într-un şanţ şi care îi prilejuise o fractură a braţului, filosoful vorbeşte într-o scrisoare către Schubert, din 22 noiembrie 1815, despre *Nichigriinden*, despre incapacitatea lui de a găsi o temelie, care s-a tradus, în cazul accidentului său, într-un mod fizic. Dar, îi spune el lui Christian Daniel von Meyer câteva zile mai târziu, la 4 decembrie 1815, dacă imposibilitatea de a găsi o temelie (*Nichtgrundenkonnen*) este deja din punct de vedere fizic atât de teribilă, cât de mare trebuie să fie spaima căderii în omul lăuntric (*Das Fallen în Herz und Kopf*), căderea în inimă şi în cap”. Un secol mai târziu, psihanaliza va interpreta moral accidentele şi paşii greşiţi. Dar psihanaliza nu arată atât de profund ca von Baader destinul căderii.

Toate imaginile dinamice pe care le-am acumulat sunt tot atâtea variaţii ale unei teme dinamice antropologic fundamentală. Sunt imagini care depăşesc sistematic experienţele, care conferă o realitate permanentă unor primejdii efemere. Şi mai ales ele tind să *dramatizeze* căderea, să facă din ea un *destin*, un tip de *moarte*. Ele traduc fiinţa noastră menită căderii, fiinţa noastră-devenind-în-devenirea-căderii. Ele ne fac să cunoaştem *timpul fulgerător*.

Meditând la imaginile căderii, vom avea o nouă dovadă că imaginaţia ne dezvăluie propria *noastră* realitate prin depăşirea realităţii.

Vom relua aceste consideraţii într-o altă lucrare în care vom

studia dialectica *lumii excesive* şi a *subiectului excitat*.

II

Vom găsi un lung poem al *psihismului descendent* în *Prometeu eliberat* de Shelley (actul II, scena II). Iată două strofe (trad. fr. Louis Cazamian):

„Spre abis, spre abis, coboară, coboară! Prin umbra somnului, prin lupta întunecată dintre Moarte şi Viaţă, prin vălul şi bariera lucrurilor care par şi care sunt, până la înseşi treptele tronului celui mai îndepărtat, coboară, coboară!

În timp ce sunetul vine ca un vârtej şi te învăluie, coboară, coboară! Aşa cum puiul de ciută atrage câinele, aşa cum norul atrage fulgerul, iar torţa fluturele de noapte neputincios; aşa cum deznădejdea atrage moartea; aşa cum dragostea atrage nefericirea; aşa cum timpul le atrage pe amândouă; aşa cum astăzi îl atrage pe mâine; aşa cum oţelul ascultă de sufletul pietrei, coboară, coboară!”

În această ultimă strofă, traducătorul a păcătuit prin claritate, păcat atât de des întâlnit în traducerile în franceză; el a rectificat cauzalitatea tulbure care face din textul englezesc un document oniric de neuitat:

While the sound whiris around
Down, down!
As the faon draws the hound.
As the lighting the vapour.
As a weak moth the taper;
Death, despair: Iove, sorrow;
Time both; to-day, tomorrow
As steal obeys the spirit of the stone
Down, down!

Menţinerea cuvântului *draws* (atrage) între numeroasele subiecte şi complemente în ordinea în care subiectele şi complementele sunt plasate ar da naştere, fără îndoială, unor descrieri care ar contrazice orice înţelepciune prozaică. Ar trebui, de exemplu,

să traducem aşa cum vrea topica, de parcă fulgerul ar atrage norii, în timp ce norii există înainte de fulger? Ar trebui să spunem că neputinciosul fluture de noapte atrage, aprinde torţa pe care doreşte să moară, ca şi cum această fiinţă fragilă şi-ar dori abisul flăcării? Un spirit clar, un spirit căruia îi place *poezia semnificantă*, nu se poate hotărî la aşa ceva. Şi totuşi, textul este aici, cu misterul său, cu absurdităţile sale gramaticale ce traduc dispreţul visului faţă de ordinea cauzelor şi a efectelor. Cititorul are toată libertatea, el poate gândi, el poate visa. Este obligat la inversiuni, când gândirea este cea care comandă, când comandă cine ştie ce vis obscur. Moartea acumulează deznădejde peste deznădejde, dar este poate deznădejdea care te face să

264

Pământul şi *reveriile voinţei* doreşti moartea, urmând panta atâtor nefericiri. Dragostea devine greoaie ca nenorocirea; dar timpul atrage dragostea şi nenorocirea, în ce ordine? Dar de ce e nevoie de o ordine? Bucuria de a iubi, acest vulcan imens al bucuriei, va fi mâine lavă şi cenuşă. Este oare un destin sau o contradicţie? În cele din urmă, ce importanţă mai au numele şi obiectele! Strofa nu are decât un verb „verbul căderii; ea nu are decât o mişcare, mişcarea psihismului descendent.

O asemenea strofă este în multe privinţe o anomalie în poetica lui Shelley. De exemplu, oţelul care scoate scânteia din piatră nu mai este fiinţa activă. *El se supune*. Aşadar, aici fiinţa dinamică este cea imobilă. Este o excepţie foarte rară în poezia lui Shelley, care vrea totdeauna să trăiască în centrul activităţii oricărei imagini, în centrul oricărei expansiuni imaginare.

De altfel, de ce să suprimăm libertăţile de lectură? De ce să întărim logica, de ce să răsturnăm inversiunile? Se pare că asemenea poeme lasă – cu o preştiinţă a forţelor inconştientului – o libertate de lectură care permite interpretări multiple. Un cititor care are nevoie de ocrotirea raţiunii şi de experienţa clară va urma lectura lui Cazamian. Dar există şi cititori care vor să se bucure de un anumit vertij, de o anumită noutate a experienţei poetice. Shelley a visat pentru fericirea

acestor cititori. El a *convertit* poetic anumite propoziţii. Această „conversiune” nu este foarte primejdioasă pentru cine vrea” un limbaj clar. Gramaticienii pun totul la locul său. Dar prin logica lor, ei pot opri mişcările de flux şi de reflux ale vieţii inconştiente. Astfel, se pare că stilistica modernă pierde treptat inversiunea simplă. Într-o limbă fără declinări, să începi cu complementul pentru a plasa cât mai departe, când totul este spus, când totul este acţionat, subiectul şi poate verbul: iată o meserie pe care nu o mai învăţăm. Dar visul cunoaşte această meserie, inconştientul este maestru în ea. *Inversiunea stilistică* ne ajută să efectuăm fie inversiuni, fie extraversiuni care pot să anime în mod sănătos inconştienturi încremenite într-o atitudine. Dar pentru asta trebuie să-i poţi spune fluturelui: „Fiu al Soarelui, fiinţă de lumină, cheamă la tine focul acela care arde cu mare flacără; tu în el, el în tine, realizaţi maternitatea morţii, marea dorinţă a unei întoarceri la fericirile elementare”.

Psihologia greutăţii III

265

Psihologia greutăţii comportă o evidentă dialectică, în funcţie de faptul că fiinţa se supune legilor greutăţii sau le rezistă. Am început cu studiul imaginilor dinamice ale căderii. Mai preţioase sunt imaginile redresării. În ordinea imaginarului, cu adevărat pozitive sunt imaginile înălţimii. Altfel spus, funcţia psihicului uman este o sublimare normală, o sublimare de ordin psihic, de ordin materialmente psihic. Se pare că un adevărat tropism îndeamnă fiinţa omenească să-şi ţină capul sus. Sublimarea ideologică nu este, poate, decât o specie particulară a acestei sublimări generale pe de-a-ntregul fizice. Mai simplu spus, psihismul uman se specifică pe sine ca voinţă de redresare. Greutăţile cad, dar noi *vrem* să le ridicăm; şi când nu putem să le ridicăm, ne *imaginăm* că le ridicăm. Reveriile voinţei de redresare sunt unele dintre cele mai dinamizante; ele însufleţesc întregul trup, din creştet şi până în tălpi.

De altfel, aşa cum am mai observat adeseori, reveriile voinţei au întotdeauna un complement de obiect şi nu vom putea niciodată face psihologia voinţei printr-o introspecţie a unor forţe intime nefolosite.

Folosirea voinţei poate fi doar imaginată, obiectul ridicat poate fi doar imaginar, dar imaginile sunt necesare pentru ca virtualităţile sufletului nostru să se distingă şi să se dezvolte. Vom vedea pe baza unor imagini particulare noi exemple de raporturi reciproce între voinţă şi imaginaţie.

Să studiem *imaginile strivirii*. Le vom simţi cum se dialectizează prin intervenţia unor imagini contrarii, ca şi cum *voinţa de redresare* ar zbura în ajutorul materiei strivite. Dacă izbutim să sensibilizăm această dualitate, vom putea vedea cum se însufleţeşte ritmanaliza imaginilor contrarii de strivire şi de redresare.

E nevoie, de altfel, de foarte puţin pentru ca să trezim în noi impresia de strivire, ceea ce dovedeşte extrema sensibilitate a imaginaţiei în faţa unor imagini atât de valorizate. De exemplu, un plafon jos este de ajuns. Tieck, vizitându-l pe Goethe, este frapat de faptul că în casa marelui om sunt plafoane atât de scunde. El simte nevoia să noteze această observaţie. Este oare sensibil la această contradicţie? Simte oare o plăcere nesănătoasă? Inconştientul nostru ne *micşorează* cu atâta uşurinţă emulii, iar metaforele construiesc din nimic sentimentele de ascunsă duşmănie.

Pământul şi reveriile voinţei în cripta romanică, Huysmans este în chip firesc sensibil la „bolta tasată parcă de umilinţă şi teamă” 1. O singură frază pentru a spune o virtute şi o emoţie, iată puterea de condensare a marilor imagini: în aceste pivniţe masive există ceva din teama de păcat”, mai precizează scriitorul (*loc*: *cât*., vol. I, p. 8). Am putea acumula numeroase documente pe această temă. Frapant este că o impresie generală păstrează destulă originalitate pentru a fi atât de frecvent notată, atât de divers împodobită cu literatură. Este dovada că ea dezvăluie o *imagine primordială*.

Dar să ne luăm imaginile din natura liniştită şi să studiem în primele lor solicitări, apoi în forţa lor mai inductivă, impresiile dinamice pe care ni le dau dealul şi muntele.

Se pare într-adevăr că, dincolo de participarea la imaginile formei şi ale splendorii, există, pentru omul care visează, o participare

dinamică. Decorul maiestuos cheamă actorul eroic. Muntele lucrează inconştientul uman prin mijlocirea unor forţe de înălţare. Nemişcat în faţa muntelui, visătorul este deja supus mişcării verticale a vârfurilor. El poate fi transportat din adâncul fiinţei sale, printr-un elan către vârfuri, şi atunci participă la viaţa aeriana a muntelui. El poate trăi, dimpotrivă, o senzaţie cu totul terestră de strivire. Se prosternează cu trupul şi cu sufletul în faţa unei *maiestăţi* a naturii. Dar aceste mişcări lăuntrice extreme au încă multe alte inflexiuni; ele determină multe alte nuanţe psihologice. Aceste nuanţe sunt uneori atât de delicate sau de excepţionale, încât nu pot fi exprimate decât „de poeţi. Să ne adresăm aşadar poeţilor ca să ne reveleze inconştientul muntelui, ca să căpătăm lecţiile, atât de diverse, ale verticalităţii. Aceste impresii de *verticalitate indusă* merg de la cele mai line solicitări până la sfidările cele mai orgolioase, mai nesăbuite.

Dar să dăm mai întâi un exemplu de *induceri* verticale foarte line, foarte fin mobilizate, urmărind, după sfatul unei coline, o unire între cer şi pământ. Elizabeth Barrett Browning visează undeva, într-un loc oarecare din Anglia, având în suflet amintirile Italiei pierdute. Ea contemplă:

…unduirile uşoare ale pământului
(Ca şi cum Dumnezeu ar fi atins, şi nu apăsat
Cu degetul, făcând Anglia) – vârfuri şi temelii
De verdeaţă – nimic de prisos, nici vârfuri, nici temelii;
Psihologia greutăţii 267

Pământ unduitor; dealuri atât de mici încât cerul Poate coborî iubitor pe ele, în timp ce lanul de grâu urcă.

(trad. Cazamian)

Să înţelegem cât e de mare această *sensibilitate verticală*! Zeul modelator lucrează mângâind; toate forţele reliefului se rânduiesc atunci pe măsura delicateţii sale; cerul coboară tot atât de lin pe cât de lin urcă lanul de grâu, colina respiră… în ea nimic nu mai apasă asupra pământului fericit; prin ea nimic nu se mai avântă prea departe, prea repede în spaţiu. Colina ne-a situat în echilibru între cer şi pământ. Ea ne-a dat, întru totul pe măsura noastră, viaţa vert*icală de* care avem

nevoie ca să ne placă să urcăm înce*tişor, să* urcăm cu gândul, fără nicio oboseală reală – fără nicio oboseală imaginară mai ales – panta pe care sunt etajate livezile şi lanurile. Întreg sufletul colinelor se află în versurile poetului. Poemul este atunci un test pentru vert*icalitatea lin*ă*. El* va fi de ajuns pentru a ne revela acum imaginea dinamică atât de caracteristică a peisajelor cu dealuri şi drumeaguri. El învaţă să citim cu sensibilitate poemele verticalităţii.

n

Dar să cercetăm un relief *impunător*. Să luăm, de exemplu, un poem în care *Muntele* este dat ca sinonim al unei maiestăţi privitoare. *Muntele* lui Verhaeren este astfel o *imagine dinamică*, o imagine care nu are nevoie să fie desenată spre a-şi spune ostila greutate:

Acest munte.
Cu umbra-i prosternată
Sub clar de lună în faţa sa.
Domneşte, infinit, în timpul nopţii.
Greoi şi tragic, peste câmpia obosită.
Ogrăzile se tem de colosalul mister Ascuns în munte.

(Verhaeren, *Chipurile vieţii*. *Muntele*, ed. Mercure de France, p. 309)

Huysmans, *La Cathedrale*, ed. Cres, vol. I, p. 85.

„Acest mister colosal”, cam naiv în poetica poetului flamand, este misterul unei greutăţi imobile. În dezvoltarea ulterioară a poemului lui Verhaeren va interveni o altă temă, care va deplasa interesul nostru în altă direcţie. Teama de colosalul mister, printr-o schimbare normală, va. suscita o inventivă curiozitate care va căuta în *interiorul* muntelui bogăţii adormite. Poezia lui Verhaeren, vizând adeseori o elocinţă multiplă, amestecă genurile şi, prin chiar aceasta, îşi atenuează efectele. Dar datul prim al poemului ne oferă o imagine destul de netă a unui *munte* care striveşte o câmpie, propagându-şi această *strivire* asupra unui vast ţinut plat care îl înconjoară.

Muntele realizează cu adevărat Cosmosul strivirii. În metafore,

el joacă rolul unei striviri absolute, iremediabile; el exprimă superlativul nefericirii apăsătoare şi fără leac. Matho îi spune lui Salammbô (p. 90): „Asupra zilelor mele apăsau parcă munţi uriaşi”.

V

Dar acest sentiment al strivirii poate trezi compasiunea activă a visătorului. În reveria lumii contemplate, s-ar părea că un efort de redresare poate veni în ajutor câmpiei strivite printr-un fel de lege mecanică a egalităţii dintre acţiune şi reacţiune, care are multe aplicări în domeniul oniric. Geograful visător – există şi asemenea geografi – se oferă ca un Atlas spre a sprijini muntele. Ce importanţă mai are că este luat drept un fanfaron? Contemplând simpatetic relieful, el participă, cu convingeri de demiurg, la lupta acelor forţe. Pentru a înţelege bine *masa* muntelui, trebuie să visăm că o ridicăm. Muntele îşi însufleţeşte eroul. Atlas este un om dinamizat de munte. Pentru noi, *mitul lui Atlas* este un *mit al muntelui*. Pe bună dreptate. Atlas este un erou şi totodată un munte. Atlas poartă cerul pe munţi scunzi, pe umerii jiământului. Muntele poate fi şi el luat drept o fiinţă eroică. În *Călătoria la Sparta*, Barres vede în muntele Taiget „un fel de erou al peisajului”. Iar Victor Hugo, în Le*genda* s*ecolelor,* vol. I, p. 72, scrie acest vers:

Munţii cei mari, muţi şi sacri hamali.

Vom vedea curând cum poeţii regăsesc, fără ajutorul vreunei erudiţii, această mitologie a începuturilor. Să insistăm mai întâi asupra acestei contemplări dinamice, asupra acestei contemplări *activ mitologice* care depăşeşte mitologia de semnificaţie. A contempla universul cu o imaginaţie a forţelor materiei înseamnă a reface toate muncile lui Hercule, înseamnă a lupta împotriva tuturor forţelor naturale opresive cu *eforturi omeneşti*, înseamnă a pune trupul omenesc să acţioneze împotriva lumii. Există aici un principiu de efort antropomorfic bine specializat de complementul său de obiect. Un asemenea efort imaginat ne situează la naşterea simbolurilor, pe care nu o explică un animism vag şi formal. Nu vom înţelege întreaga valoare de aplicare psihologică a mitologiei, dacă ne mărginim să-i

considerăm doar *formal* simbolurile sau dacă mergem prea repede către semnificaţia lor socială. Trebuie să trăim o stare de mitologie solitară, de mitologie individuală, angajându-ne dinamic în mit cu unitatea voinţei noastre visătoare.

Astfel, Hercule *văzându-l* pe Atlas (este eroul, este muntele?), îl ajută pe Atlas, *devine* Atlas.

Atunci totul devine imens. Indiferent dacă Atlas este cel care îşi pune pe ceafă întregul cer, sau Hercule, nu avem aici decât încă un exemplu al depăşirii obişnuite a imaginilor dinamice. În viaţa imaginară, ca şi în viaţa reală, destinul forţelor este să meargă prea departe. Sub domnia imaginaţiei, nu eşti puternic decât atunci când eşti atotputernic. Reveriile voinţei de putere sunt reverii ale voinţei de atotputernicie. Supraomul nu are egali. El este condamnat să trăiască, în toate detaliile, psihologia orgoliului. Chiar când nu şi-o mărturiseşte sieşi, el este o imagine printre celelalte imagini ale eroilor legendari.

Dar ce stare de bine reprezintă această viaţă energică din imagini! Această viaţă energică în imagini este vrednică de zei! Dacă am putea studia muncile lui Hercule în reveriile lor dinamice, ca imagini ale voinţei primordiale, am ajunge la un fel de *igienă centrală* care are aproape toate virtuţile *igienei efectuate*. A imagina liric un efort, a dărui unui efort imaginar splendidele imagini legendare, înseamnă a tonifica într-adevăr fiinţa întreagă, fără a asuma parţialitatea musculară a exerciţiilor gimnasticii uzuale.

Imagini care, pentru cei mai mulţi cititori, sunt de fapt neînsemnate, le sunt restituite cu toate beneficiile vieţii visătoare când sunt raportate la primele legende. Astfel, anatomia modernă numeşte prima vertebră Atlas, pentru că ea poartă capul. Uităm

270

Pământul şi reveriile voinţei acum să arătăm motivul astrologie care făcea următoarea observaţie: capul este „cerul microcosmosului". Odinioară trupul uman comparat cu trupul universului păstra astfel o părticică din marile legende. Să i se ierte această observaţie legată de un detaliu intim unui filosof care adoră cuvintele şi care nu se poate hotărî să le nedreptăţească lipsindu-le fie şi de cea mai măruntă parte

a jocului lor metaforic. Când prima vertebră cervicală este omagiată cu numele de Atlas, s-ar părea că şi capul se învârteşte mai bine pe pivotul lui.

Uneori mari imagini care se ascund îndărătul unor subînţelesuri prind viaţă când cuvintelor li se restituie toate amintirile. Astfel stau lucrurile şi cu această imagine a Planetei-Cap din poemul lui Henri Michaux, când i se redă al său „Atlas": „Greutatea Planetei-Cap... apăsând asupra trupului devenit asemenea unei terase care se dezagregă... Greutatea Planetei-Cap cu masa crescând întruna şi ocupând o imensă parte din orizont" (Locuri i*nexprim*a*bile, Fontai*ne *nr. 61,* p. 354). Iată o pagină care cere o lectură „cervicală", aducându-i vertebrei Atlas omagiul unei clare şi bune conştiinţe.

Fiecare imagine, adică fiecare act al imaginaţiei, are deci dreptul să-şi păstreze, alături de complementul său de obiect, rezidând în realitate, complementul său de legendă. Vertebra *Atlas* desăvârşeşte mişcarea de *verticalitate* a tuturor *vertebrelor*. S-ar părea că vertebra Atlas focalizează rezistenta unei fiinţe care se revoltă împotriva sorţii. D'Annunzioscrie despre o eroină din *Forse che şi*, *Forse che no* (trad. fr., p. 392): „Ea nu fusese strivită de furie... forţa ei ţâşni dintr-o repulsie sălbatică: vertebrele i se ridicară, un dur nucleu de putere i se formă din nou în suflet". Cât de mare este virtutea cuvintelor când sunt desemnate în ordinea umanului, când, de exemplu, coloana vertebrală este visată în ţinuta dreaptă, în ţinuta verticală, ca însăşi axa oricărei redresări!

Acest vis nu-l ispiteşte oare până şi pe cel mai prudent dintre psihologi? Henri Wallon, în *Evoluţia psihologică a copilului*, scrie: „Poate că noţiunea de verticală ca axă stabilă a lucrurilor este în raport cu poziţia ridicată a omului, pentru învăţarea căreia face atâtea eforturi". Într-o asemenea viziune, coloana vertebrală ar fi asemenea firului de plumb trăit în introvertire. Ea ar fi referinţa trăită la orice psihologie a redresării, călăuza activă care ne învaţă să învingem lăuntric greutatea.

Dacă îl apropiem pe Schelling de Wallon, vom căpăta siguranţa că acoperim întreg câmpul posibilului psihologic, începând

cu gândirea care experimentează şi până la gândirea care visează. Schelling scrie în *Introducere la filosofia mitologiei* (trad. fr, p. 214): „Numai direcţia verticală are o semnificaţie activă, spirituală; lărgimea pe orizontală este pur pasivă, materială. Semnificaţia corpului omenesc rezidă mai curând în înălţime decât în lăţime. Mai întâi trebuie să stai drept. Restul nu mai contează prea mult. Să stai drept într-un univers redresat, iată eul proiectându-şi non-eul într-o metafizică a voinţei reprezentate.

Uneori un fel de Atlas implicit arată travaliul cefei. Să ne oprim, de exemplu, asupra acestei succinte sinteze de imagini vizuale şi dinamice, notată de Joseph Peyre în faţa muntelui Cervin (*Matterhorn*): „Ca să-l vezi, trebuia să-ţi dai capul ge spate, să suporţi în ceafă greutatea înălţimii lui vertiginoase”. În amintirile sale din tinereţe, Rosegger face o observaţie asemănătoare: din adâncul văii, el vede muntele ca având o înălţime atât de mare, încât e cuprins de vertij, „dându-şi capul pe spate spre a putea privi în sus” (*Tinereţe în pădure*, trad. fr., Paris, 1908, p. 81).

O pagină de José Corti ne oferă de asemenea unirea dureroasă a înaltului cu josul într-o verticalitate care îşi găseşte în *ceafă* centrul tensiunii: „Sosiră curând la poalele acestui înnebunitor zid vertical şi se apropiară de el până la a-l atinge. Şi acolo, ridicându-şi ochii spre vârf, simţiră atracţia irezistibilă a fugii sale vertiginioase spre nori. Întârziară în această fascinantă contemplare, a cărei emoţie extremă era atât de învecinată cu angoasa hipnozei: cu ceafa răsturnată pe spate pentru a face să le alunece cât mai paralel cu putinţă privirile pe suprafaţa îngheţată şi lucioasă pe care nimic nu le oprea… Şi dintr-odată cei doi novici avuseră o asemenea impresie, încât şi-ar fi putut pune unul altuia, cu inima strânsă, întrebarea nesăbuitului Nietzsche: mai există un înalt, mai există un loc jos? Ar fi gemut sub tragica greutate a masei de granit, dacă nu ar fi fost izbăviţi de prodigioasă, neliniştitoarea, îmbătătoarea senzaţie de a nu mai fi într-un fund de vale, ci pe un vârf de munte, văzând dintr-odată cum se

deschid în faţa ochilor lor, într-o orbitoare splendoare, abisurile nesfârşite ale cerului". Nu vom preţui pe deplin asemenea imagini ale verticalităţii decât dacă le privim în dinamismul lor. Un turn, un zid nu sunt numai linii verticale, ele

Cf. Julien Gracq, *Au Château d'Argol*, p. 23, starea de copleşire la poalele turnului înalt dă „o impresie de nedefinită altitudine".

272

Pământul şi reveriile voinţei ne provoacă pentru o luptă a verticalităţii. Atlas este eroul acestei lupte.

La modul general, dacă am putea aduna imaginile dinamice specificate de muşchi, am avea mijloace de a constitui în faţa omului muscular, a microcosmosului muscular, lumea musculară, cosmosul muscular. Anumite figuri ale lumii cheamă acţiunea muşchilor noştri. Anumite spectacole ale universului ne pun, dacă putem îndrăzni să spunem astfel, în *situaţie dinamică*. Analizele dinamice ar putea fi duse până destul de departe, am putea fără îndoială distinge un „Atlas" al cefei şi un „Atlas" al şalelor. Toate articulaţiile corpului nostru dinamizat şi-ar căpăta treptat semizeul.

Astfel, participarea dinamică la viaţa universală în noi şi în afara noastră, oricât de intimă ar fi, ne dă nu numai în faţa naturii, dar şi în faţa *fenomenelor omului*, elementele unei mitologii născânde, ale unei mitologii cotidiene, ale unei mitologii care ar vrea încă să slujească, în afara oricărei gândiri pedante, ca forţă creatoare de metafore esenţiale.

Vom înţelege poate mai bine această mitologie psihologic naturală, dacă îi opunem vederile raţionalistului erudit, ale mitologului care explică miturile, făcându-le să fie „raţionale". Cartea lui Louis-Raymond Lefèvre, *Heracles*, ne-ar oferi numeroase exemple de asemenea raţionalizări. Iată cum explică el mitul lui Atlas care poartă în spate lumea. Într-o încăpere din locuinţa lui Atlas, Heracles văzu „un instrument uriaş" (p. – 148). El îşi întreabă gazda „la ce foloseşte". Gazda, care era un om foarte savant, paşnic şi înţelept, îi spuse că îl construise cu propriile sale mâini: era o sferă cerească. Pentru a-l face să o înţeleagă mai bine, petrecură amândoi o parte din nopţi pe terasă

contemplând cerul, cercetând mersul astrelor, pe care Heracles le regăsea apoi la locul lor pe sferă. Atlas îşi întovărăşea observaţiile cu spuse despre armonia care domneşte în lucrarea zeilor, stabilea raporturi între această armonie cerească şi cea a naturii mai apropiată de oameni, iar cuvintele sale măsurate, vorbele sale pline de înţelepciune şi de înţelegere a purtării oamenilor îl încântau pe Heracles: „Astfel, când te vei întoarce printre ai tăi, le vei putea spune că m-ai ajutat să duc lumea în spinare”. Iată-l, aşadar, pe Heracles tânăr, ucigându-şi pedagogul fiindcă îşi pierduse răbdarea ascultând o lecţie de astronomie.1

1 Cf. abatele Banier, *Explication historique des Tables*, ed. 2, Paris, 1715, vol. III, p. 26. Cf. Franz Cumond, *Les Mystères de Mythra*, p. 104.

Desigur, faptul de a descrie muncile de Hercule corespunzând muncii intelectuale ar putea să-i placă unui raţionalist. Dar toate la momentul potrivit. În acest caz, poeţii sunt cei care „înţeleg”. Printr-un singur cuvânt, ei regăsesc acea poezie incoativă care ne spune începutul lumii

Când colinele miros încă a Geneză, când colinele sunt propriul lor Atlas, când ele se ridică, când ele trăiesc precum un umăr de om fericit de fapta sa:

Încât umerii colinelor. Se strâng sub gestul de început Al acestui spaţiu pur care le redă Uimirii originilor.

(Rilke, *Catrene valaisiene*, p. 70)

Iar Supervielle scrie cu tristeţe (1939-1945), *Poeme*, *Lourdes*, p. 43):

Cât de greu este Pământul! De parcă Fiecare om îi duce povara în spate.

Atlas, o, nefericire comună, Atlas, suntem copiii tăi.

Dacă erorile psihologice ale mitologilor raţionalişti sunt bogate în vorbe, adeseori poeţilor le este dat să spună totul în câteva cuvinte. Paul Éluard nu are nevoie decât de un singur vers pentru a evoca un

Atlas natural printr-o extraordinară condensare:

Stâncă de poveri şi de umeri.

(Nu *am regrete*. *Poezie neîntreruptă*, *Fontaine*, decembrie 1945)

Cele două *complemente de mişcări* inverse: strivirea şi redresarea funcţionează aici cu o admirabilă uşurinţă; ele au

Pentru Ballanche (*Oeuvres*, vol. III, p. 234). „Hercule ridicând cerul în locul lui Atlas înseamnă apariţia unei noi rase, a unei noi dinastii regale, a unei ordini de lucruri noi: este tot o epocă palingenezică”.

274

Pământul şi reveriile voinţei ritmul forţelor umane exact înscrise chiar în punctul unde vor să combată forţele universului. Un vers ca acesta este pentru cititorul care meditează o binefacere dinamică.

Când poetul îşi dezvoltă imaginea, dăruim poemului adevărata-i viaţă regăsind germenele acelei imagini. Gustăm mai bine poemul lui Joachim du Bellay dacă îl ajutăm pe Atlas cu sinceritate:

Am purtat pe grumaz marele Palat al Zeilor, Pentru a-l ajuta pe Atlas, care sub povara cerului îşi încovoia obosit de moarte marea-i spinare.

Alţi poeţi, în loc să trăiască efortul lui Atlas atunci când ia naştere, se concentrează asupra împlinirii lui năvalnice. Belîi scrie o pagină de tumultuoasă orografie, în care munţii se înalţă întruna, el trăieşte un fel de *peisaj ascendent*, care luptă sub toate formele sale împotriva greutăţii (loc. cit., p. 48): „Piscurile stâncoase ameninţau, ţâşneau spre cer; se chemau unele pe altele, compuneau grandioasa polifonie a cosmosului în plină geneză; vertiginoase, verticale, enorme mase se acumulau unele peste celelalte, în abisurile abrupte se construiau ceţurile; norii se clătinau şi apa cădea cu nemiluita; liniile crestelor alergau repede până hăt departe; degetele vârfurilor se alungeau şi îngrămădirile dantelate din azur zămisleau palizi gheţari, iar liniile crestelor se zugrăveau pe cer; relieful lor gesticula şi lua diferite atitudini; din aceste imense tronuri, torente năvăleau, înspumate; o voce de tunet mă întovărăşea pretutindeni; ore întregi defilau în faţa ochilor mei ziduri, brazi, torente şi prăpăstii, pietre,

cimitire, cătune, poduri; purpura mărăcinişurilor însângera peisajele, fulgi de abur pătrundeau cu hotărâre prin falii şi dispăreau, aburii dansau între soare şi apă, biciuindu-mi faţa, şi norul pe care-l alcătuiau se prăbuşea la picioarele mele; printre surpăturile torentului, tumultul spumei se ascundea sub laptele apei liniştite; dar pe deasupra totul fremăta, plângea, murmură, gemea şi, făcându-şi un drum pe sub stratul lăptos care sesubţia, se preschimba într-o spumă uşoară precum cea a unui val.

Iată-mă înălţat în mijlocul munţilor…”

Nu am vrut să scurtez acest lung citat, căci numai astfel îşi poate păstra intactă puterea de a ne dinamiza. Belîi ne prezintă tocmai un astfel de tablou dinamic, descrierea dinamică a unui relief care vrea violenţă. Şi cât de simptomatic este ultimul rând citat! Toate aceste vârfuri care se alungesc, tot acest relief care gesticulează şi ia diferite atitudini au ca scop să-l „înalţe” pe

demiurgul literar în mijlocul munţilor! Cum s-ar putea spune mai bine că Atlas este stăpânul lumii, că el îşi iubeşte povara, că el este mândru de munca lui! O bucurie dinamică străbate textul lui Belîi. El nu trăieşte o apocalipsă, ci bucuria violentă a pământului.

Astfel, pentru anumite suflete, muntele este un model de energie, un model de „acţiune”. Michelet scrie (*Muntele*, p. 356): „Ce caută plictisul lui Obermann în aceste locuri pline de acţiune?” Această *acţiune* a spectacolului imobil spune îndeajuns de bine cât de dinamică este aici contemplaţia.

De îndată ce ne place să trăim până la capăt imaginile poverii, înţelegem că este efectiv cu putinţă *să-ţi placă să porţi* poveri, să ridici greutăţi, să te realizezi ca Atlas. Pentru un adevărat alpinist, rucsacul este o *plăcere pozitivă*. Copilul revendică onoarea de a-l duce în spate în *Şarpele cu pene*, D.H. Lawrence scrie (trad. fr., p. 226): „În Mexic, bărbaţii duc poveri uriaşe fără să pară că le găsesc grele. Aproape ai spune că le place să simtă o greutate care le striveşte spinarea şi căreia îi rezistă”. Georges Duhamel spune de asemenea: „Să ducă poveri e o

vocaţie a omului... Acest destin de hamal a fost îndurat cu înverşunare de om timp de secole şi de milenii. Deşi a dresat animale care să-l ajute în această muncă, ei nu renunţa la jocul acesta, păstrându-şi rolul” 1.

Furnica ne interesează în mare parte tocmai pentru că ea poartă poveri. Bestiarele din evul mediu spun întruna că „furnica poartă poveri încă şi mai mari, proporţional cu mărimea ei, decât cele purtate de cămilă şi de dromader” 2. Participăm cu atâta însufleţire la munca ei, încât ne facem despre ea o *imagine morală*.

Aceste *imagini morale* intens dinamizate modifică întreaga problemă a moralităţii muncii, ele modifică până şi perspectiva asupra ascezei, care devine o asceză activistă. Într-o povestire de o rapiditate netă, Emile Dermenghem (*Cahiers du Sud*, martie 1945) scrie: „Chiar dacă ţi-ai aşeza pe umeri poveri mai grele decât munţii, tot nu ai ajunge la adevăr. Toate aceste munci sunt plăcute sufletului. El găseşte în ele satisfacerea orgoliului. Dacă o face din propria-i voinţă, e mulţumit”. Finalitatea utilitară a muncii este, fără îndoială, o formă activă a compensării chinului. Dar voinţa foarte trează, foarte conştientă, foarte însufleţită de

— George Duhamel, *Chronique des Saisons ameres*, p. 137*.2* Langlois, loc. cit., vol. III, p. 9.

Pământul şi reveriile voinţei imaginile sale nu are nevoie de îndepărtata şi evaziva compensare a utilităţii pentru a se bucura de propria-i ambivalenţă. Ceea ce este chinuitor în mod efectiv, dinamic este plăcut. Departe de a fi iraţională aşa cum o vrea filosofia lui Schopenhauer, voinţa îşi raţionalizează marile fapte. Ea găseşte că e logic să porţi în spate munţi; ea înţelege natura participând, cel puţin prin imaginile sale, la munca naturii.

În toate aceste observaţii putem vedea în acţiune diferite componente ale unui complex inconştient pe care l-am putea numi *complexul lui Atlas*. El reprezintă ataşamentul faţă de forţe spectaculare şi – caracteristică foarte particulară – faţă de forţe enorme inofensive, ba chiar faţă de forţe care nu cer decât să-ţi ajuţi

semenii. Morarul care este puternic ajunge să-şi ducă în spinare măgarul. Vom găsi pe acest drum toate metaforele uşurării, ale unei întrajutorări care ne sfătuieşte să purtăm poverile împreună. Dar ajuţi pentru că eşti puternic, pentru că crezi în puterea ta, pentru că trăieşti într-un peisaj al forţei. Iată ce observă, în legătură cu Hölderlin, Genevieve Bianquis (Introducere la *Poezii*, ed. Montaigne, p. 24): „Toate fenomenele naturii, de preferinţă cele mai simple şi cele mai mari, slujesc drept tropi sentimentului. La Hölderlin, orice peisaj se transformă într-un mit, într-o totalitate de viaţă care îl înglobează pe om şi îi adresează un apel moral imperios”.

Acest moralism al imaginilor, moralism oarecum direct şi naiv convingător, ar putea explica multe dintre paginile Teodiceelor. Dar în aceste pagini imaginaţia are un scop, ea vrea să dovedească, ea vrea să ilustreze dovezi. Noi preferăm să o studiem în texte în care ni se dezvăluie ca o forţă elementară a psihismului uman, ca o voinţă a fiinţei contemporană cu imaginile.

VI

Pe marginea unui *complex al lui Atlas* putem semnala ciudate reacţii care devin o adevărată provocare, un fel de sfidare aruncată Muntelui. În cartea noastră *Apa şi visele*, definind Oceanul în sensul unei lumi provocate, am putut izola ceea ce am numit complexul lui Xerxes în amintirea regelui care îşi punea oamenii să biciuiască marea. În acelaşi timp, putem vorbi despre un complex al lui Xerxes care ar provoca muntele, de un

fel de viol al înălţimii, de un sadism al dominării. Am găsi numeroase exemple în povestirile alpiniştilor. Să recitim paginile consacrate de Alexandre Dumas ascensiunii pe Mont-Blanc făcută de Balmat[1], şi vom vedea aici că lupta dintre omul de la munte şi muntele însuşi este o luptă omenească. Trebuie să-ţi alegi bine ziua: „Muntele Mont-Blanc, spune faimoasa călăuză, îşi pusese în acea zi peruca, ceea ce i se întâmplă când este prost dispus, şi atunci nu trebuie să ai de-a face cu el”. Dar a doua zi timpul este, cum se spune, propice: „A venit

momentul să ne căţărăm pe muşuroi”. Când a ajuns pe vârf, Balmat exclamă: „Sunt «regele muntelui Mont-Blanc», sunt statuia de pe acest imens piedestal”. Astfel ia sfârşit orice ascensiune, ca o voinţă de a urca pe un piedestal, pe un piedestal cosmic.2 Fiinţa se înalţă dominând înălţimea. Aşa cum spune Guillaume Granger, Alpii şi Apeninii sunt „treptele pe care urcă Titanii”.

Un alpinist spune uneori, printr-o singură mărturisire, mai multe componente ale complexului de putere ce se naşte în faţa Muntelui: „Aceşti munţi culcaţi jur-împrejurul meu nu-mi mai apăreau, treptat, ca nişte duşmani împotriva cărora trebuia să lupt, ca nişte femei pe care să le calci în picioare sau ca nişte trofee ce trebuiau cucerite, spre a-mi da mie însumi şi celorlalţi o dovadă a propriei mele valori”. Rareori se întâmplă să spunem despre noi înşine atât de multe lucruri în atât de puţine rânduri (Samivel, *Opera piscurilor*, p. 16).

Un critic literar englez, Geoffrey Winthrop Young, notează în aceşti termeni sinteza dinamică dintre alpinist şi Alpi, dintre om şi munţi „atrăgători şi totodată duşmănoşi”: „Vedem fulgerând parcă în faţa noastră un munte de silex şi un Whymper de oţel care se ciocnesc întruna; totul este luminat de focul de artificii al primejdioaselor scântei ce rezultă din acea înfruntare”. S-ar putea părea că este vorba de un fenomen comun omului şi muntelui.

Dacă dinamismul luptei diminuează, sensul victoriei începe să somnoleze. Whymper însuşi a notat această lipsă de angajare a contemplării de pe creasta munţilor (*Escalade*, trad. fr., p. 162): „Am constatat descumpănirea pe care o simţi adeseori

1

Dumas, *Impressions de Voyage*. *Suisse*, I, p. 124 şi urm.

Ruskin – la drept vorbind, din adâncul văilor – şi-a bătut joc de alpinism, semnalând… nemaipomenita vanitate a englezului modern care face din sine un stilit de o clipă pe vârful vreunui pisc ascuţit, iar mărturisirea sa întâmplătoare este prilejuită de farmecul stâncilor singuratice” (*La Bible d’Amiens*, trad. Proust, p. 215).

 în faţa unei vederi pur panoramice.

Cea pe care o descoperi de pe vârful muntelui, Mont-Blanc însuşi nu e nicidecum satisfăcătoare. De acolo zăreşti o parte din Europa; nimic nu te domină, pluteşti peste toate; privirea nu se sprijină pe nimic. Semeni cu omul care a ajuns să-şi îndeplinească toate dorinţele şi care, nemaiavând a-şi dori nimic, nu este pe deplin mulţumit". Această ultimă însemnare, prea abstractă, nu traduce bine diminuarea fiinţei provocate de un dinamism oprit în loc. Dar ea o semnalează.

Putem de altfel arăta că regula literaturii alpiniste constă în faptul că ea îşi are „vârful" într-o puerilă voinţă de putere. Să cităm un document care poate servi drept prototip multor altora (Emile Javelle, *Amintirile unui alpinist*, p. 254): „Stânca supremă, al cărei vârf fin l-am spart, spre a-l lua cu mine ca pe o relicvă, nu era decât un mic bloc de granit albicios, cu pete verzi, şi mare cât să stea pe el un om în picioare. Fiecare dintre noi îşi oferă satisfacţia copilărească de a urca, rând pe rând, spre a-l simţi sub picioare, şi de a privi jur-împrejur orizontul pentru a se simţi ca un rege".

Între munte şi cel care urcă pe munte este vorba de un contact sau de un conflict *psihologice*. În *Muntele*, Michelet scrie (p. 19): „Nu mă mir că Saussure, spirit atât de calm, de înţelept, s-a simţit, după ce a urcat pe gheţar, cuprins de mânie. Şi eu mă simţeam dispreţuit şi provocat de aceste enormităţi sălbatice".

În povestirile despre ascensiuni pe munte abundă figurile de stil. André Roch (*Cuceririle tinereţii mele*, pp. 126-127) insuflă viaţă bătrânului munte: „Este un demon, un ciclop probabil... Pieptul cu muşchi negri şi şiroitori ne domină. Cât este de mare, cât este de înspăimântător, mi-e teamă: dacă ne-ar vedea, s-ar înfuria şi cu un bobârnac, ne-ar trimite pe gheţarul Mont-Blanc".

Această teamă literară se transformă curând într-o glumă: „bătrânul Dru îşi face duşul..." „E ca şi cum bătrânul Dru ar mânca cireşe şi ar scuipa sâmburii fără să-i pese". Am putea umple pagini întregi cu asemenea glume bune pentru Clubul Alpin.

Nu ar trebui de altfel să subestimăm rolul acestor glume. Ele sunt în raport cu imperialismul subiectului care contemplă, dând o dovadă de dominare. Lumea devine o jucărie *cosmică*. Alexandre

Dumas, aflat pe vârful vulcanului Etna, imaginează tocmai o astfel de jucărie. A povestit ascensiunea ca pe o înşiruire de mari isprăvi. A îndurat un frig de minus şase grade! Catârca pe care călărea l-a azvârlit „la zece picioare distanţă”.

Iată-l „în faţa craterului, adică în faţa unui puţ imens cu o circumferinţă de opt mile”. Este timpul să se *joace* cu lumea. „Craterul său nu e decât un fel de crater de protocol, care se mulţumeşte să se joace cu stâncile incandescente mari cât nişte case obişnuite” (A. Dumas, *Speronare*, vol. I, p. 210).

Toate aceste povestiri eroice care se termină cu o glumă arată nevoia omului de a se juca cu valorile, de a devaloriza ceea ce tocmai a fost valorizat. Ludwig Binswanger (*Ausgewăhite Vorträge und Aufsătze*, Berna, 1947, p. 209) a notat acest obicei de „bagatellisieren” proprie a destinde drama, a însenina printr-un surâs un chip cuprins de nelinişte.

Dar fără să acumulăm exemplele luate din povestirile despre aventuri reale, să dăm, conform metodei noastre preferate, un frumos document literar care poate servi drept prototip pentru un Xerxes al Muntelui. îl luăm dintr-un roman de D.H. Lawrence, *Bărbatul şi păpuşa* (p. 110).

Iată, aşadar, cum este dispreţuit muntele:

„— Până şi munţii vă par afectaţi, nu-i aşa?

— Da. Detest înălţimea lor arogantă. Şi îi detest pe oamenii care îşi dau aere cocoţaţi pe creste şi făcând pe entuziaştii. Aş vrea să-i silesc să rămână aici, pe acele creste, şi să-i oblig să înghită gheaţa până la indigestie… Detest toate astea, vă spun. Mă simt cuprins de ură!

— Cred că eşti un pic ţicnit, zise ea pe un un ton impunător, dacă vorbeşti în felul ăsta. Muntele este mult mai mare decât tine.

— Nu, spuse el, nu, nu-i mai mare decât mine!… Munţii sunt mai puţin mari decât mine!

— Cred că suferi de megalomanie, spuse ea în concluzie”. Citind

asemenea pagini te simţi foarte departe de contemplările calme; s-ar părea că aici cel care contemplă este victima forţelor pe care le evocă. Când eroul lui Lawrence devine iar rezonabil, el „este uimit de extraordinara şi sumbra ferocitate” cu care afirmase că „este mai mare decât munţii”, într-adevăr, raţiunea, precum şi imaginea vizuală sunt principii lipsite de forţă când un suflet se abandonează însăşi dinamicii imaginaţiei, când reveria urmează o dinamică a înălţării. Atunci.

Cf. Pierre-Jean Jouve, *La Scene capitale*, p. 195. „Nu-mi plac munţii. Munţii au aerul că ne fac morală”.

280

Pământul şi reveriile voinţei sfidarea, orgoliul, triumful contribuie la *contemplarea crudă*, o contemplare care va descoperi gladiatori în spectacolele cele mai neînsufleţite, în cele mai liniştite forţe ale naturii.

O pagină de Henri Michaux poate sta mărturie pentru caracterul direct al literaturii contemporane, care dă la o parte toate imposibilităţile realismului, pentru a găsi realitatea psihică primă. Iată-l atunci, atacând direct un Xerxes al Muntelui (*Libertatea de acţiune*, p. 29):

Pentru a-i face rău unei fete bătrâne, scrie Michaux, „e de ajuns până şi cea mai mică mânie, cu condiţia ca ea să fie adevărată, dar să surprinzi un munte în faţa ta în Alpi, să îndrăzneşti să-l surprinzi spre a-l scutura cu forţă, fie şi o singură clipă! Grandioasa plicticoasă ce ţi se înălţa în faţă de o lună întreagă! Iată ce-l măsoară pe om, sau mai curând iată ce-l face nemăsurat.

Dar pentru asta este nevoie de o mânie cu adevărat mânioasă. De o mânie care să cuprindă fiecare celulă (chiar şi cea mai infimă părticică neocupată fiind categoric imposibilă), de o mânie ajunsă la limită, care nu ar mai putea nici să dea îndărăt (deşi aproape toate mâniile dau îndărăt, chiar dacă se susţine contrariul, când îmbucătura este peste măsură de mare).

O dată, aşadar, mi s-a întâmplat şi mie totuşi. Oh! în acea clipă nu aveam nimic împotriva acelui munte, doar că îi suportam greu eterna prezenţă care mă obseda de două luni. Dar am profitat de

imensa putere pe care mi-o. puneg la dispoziţie o mânie venită dintr-o lance îndreptată împotriva mândriei mele. Mânia mea în deplina-i înflorire, ajunsă la culmea ei, a întâlnit muntele acela mare şi stingheritor care, aţâţându-mi furia, făcând-o imensă, m-a aruncat, într-o stare de transă şi deloc temător, asupra muntelui ca asupra unui bloc masiv care ar fi putut cu adevărat să tremure de frică.

Tremură el oare? Oricum, l-am înşfăcat.

Atac aproape de negândit, la rece.

E cea mai mare ofensivă a mea până acum.

Niciun comentariu raţionalist sau realist nu poate fi făcut pe marginea unei asemenea pagini. Ea este esenţialmente o pagină a subiectului *care imaginează*. Pentru a aprecia însufleţirea subiectivă, pentru a măsura mânia jignitoare, toate *proiecţiile* mâniei, criticul literar trebuie să plece de la imaginile dinamice ale contemplării provocatoare.

Psihologia greutăţii VII

281

Vom căuta acum imagini ale dominaţiei mai calme. Le găsim adeseori deasupra unui promontoriu în faţa mării, deasupra turnului de pază din faţa oraşului, deasupra muntelui în faţa pământului infinit. Ele îmbogăţesc cu nuanţe multiple psihologia înălţimii. Un studiu asupra imaginilor pământului trebuie să considere că aceste imagini sunt luate dintr-un loc înalt. Vom găsi aici un anumit tip de contemplare. S-ar părea că o asemenea contemplare dă proporţii grandioase atât spectacolului cât şi spectatorului.1 Ea suscită orgoliul de a vedea totul mare şi trezeşte ideea de imensitate. Să vedem mai întâi ce înseamnă această noţiune de imagine imensă.

Dacă punem imaginile la adevăratul lor loc în activitatea psihică – înainte de gânduri –, nu putem să nu recunoaştem că prima imagine a imensităţii este o imagine *terestră*. Pământul este imens. El este mai mare decât cerul, care nu-i decât un dom, o boltă, un acoperiş. Va fi nevoie de meditaţii şi de gânduri savante pentru a-i dărui Nopţii înstelate infinitul, pentru a gândi cu adevărat, împotriva imaginilor naive, la depărtarea prodigioasă a astrelor. Cum ar putea fi soarele mai

mare decât pământul când visătorul îl vede, în fiecare zori de zi, *ieşind* din pământ, iar apoi, seara, *intrând* în munte? Fireşte, Marea este tot Pământul, un Pământ simplificat şi, pentru o meditaţie cvasiele-menţară, un Pământ rezumat în atributul său de imensitate. Avem aici un exemplu de mărime absolută, o mărime lipsită de comparaţie, dar concretă, nemijlocită. Imensitatea este atunci o imagine primordială.

Această noţiune de *imagine imensă* ne permite să înţelegem cum se integrează într-unul şi acelaşi Pământ spectacole de o infinită varietate. Nomadul se deplasează, dar el este întotdeauna în *centrul* deşertului, în centrul stepei. În orice parte şi-ar întoarce privirile, diversele obiecte ar putea reţine atenţia noastră, dar o forţă de integrare le leagă de un cerc comun care îl are drept centru pe visător. O privire „circulară" înconjoară întreg orizontul. Nimic abstract în această vedere circulară asupra

1 Exprimată de un filosof, ideea îşi capătă întreaga simplitate şi forţă. Putem citi în *Histoire du Materialisme* de F.A. Lange (trad. fr., vol. II, p. 565): „Când, dintr-un punct înalt oarecare, contemplăm un peisaj, întreaga noastră fiinţă este dispusă să-i atribuie frumuseţe şi perfecţiune".

 imensităţii câmpiei. Privirea panoramică este. O realitate psihologică pe care fiecare o va retrăi cu intensitate dacă vrea să-şi dea osteneala să se observe pe sine. Plimbându-şi circular privirea asupra orizontului, visătorul ia în posesie întregul pământ. El *domină* universul, şi vom uita câteva elemente importante ale psihologiei contemplaţiei, dacă nu studiem această ciudată şi banală *dominaţie*.

În acest prim contact cu imensitatea, se pare că deja *contemplare*a îşi găseşte sensul unei stăpâniri bruşte asupra unui univers, în afara oricărei gândiri filosofice, doar prin forţa repausului în liniştea câmpiilor, contemplarea instituie ochiul şi totodată lumea, o fiinţă care vede, care se bucură că vede, care găseşte că e *frumos să vezi* – şi în faţa ei un imens spectacol, pământul imens, un univers care e

frumos pentru privire, fie că este infinitul nisipurilor sau infinitul câmpurilor arate. Iar cel care contemplă astfel îşi atribuie meritul frumoasei vederi. „Să *vezi departe*, iată reveria ţăranului”, spune George Sand. Iar Victor Hugo, în cartea sa *Alpii şi Pirineii* (p. 187), arată efectul imensităţii liniştite a unui peisaj asupra sufletului: peisajul contemplat în pacea sa îndepărtată trezeşte în sufletul însuşi, spune el, acel peisaj intim pe care îl numim reverie. În *Omul care râde*, el mai scrie (vol. I, p. 148): „Marea privită este o reverie”.

Astfel, un fel de onirism panoramic răspunde contemplării peisajului a cărei profunzime şi întindere par să suscite visele nelimitării.

Să nu ne mirăm, aşadar, dacă această contemplare a pământului imens trezeşte la cel care contemplă atitudini de Mag. S-a vorbit despre *complexul spectacular* la Victor Hugo. Dar poetul nu face decât să asculte de o lege de creştere reciprocă a forţelor intime şi a forţelor naturale. El reacţionează la un fel de complex Atlas al nelimitării. Charles Baudouin a înţeles corect caracterul *normal* al complexului spectacular la un mare contemplator. El nu a evitat să sublinieze *meschinăria psihologică* ce se ascunde într-o facilă acuzaţie de *poză*. Această *poză* este normală şi frumoasă în faţa spectacolului *impunător* şi splendid. „Anumite fotografii pe care Charles, fiul lui Hugo, sau Vacquerie i le-au făcut lui Victor Hugo la Jersey, în atitudinea sa de „mag” dialogând cu infinitul, oricât de teatrale ar fi, nu sunt lipsite de o reală frumuseţe”. Ciudată frumuseţe a privitorului, pe

George Sand, *La Valide noire*, p. 291.

care o surprindem cu toţii, chiar dacă îi criticăm orgoliul! Dar oare nu e o lipsă de modestie să-l acuzi pe celălalt de orgoliu referindu-te doar la o simplă atitudine? Cum să vedem severitatea lui Meredith faţă de Byron, care îşi oferă luxul, la poalele Alpilor, „să se contemple contemplat de munţii veşnici” s când marele poet îşi îndeplineşte funcţia de contemplare, făcând atât de sensibilă dialectica frumuseţii spectacolului şi a frumuseţii celui care îl priveşte?

Un contemplator ca Victor Hugo ştia să aprecieze probabil din instinct faptul că fotografia poate fixa în instantaneele sale clipe atât de metaforice2. Să ne bucurăm aşadar că poetul s-a înscris în peisaj. El ne-a arătat astfel *centrul* contemplării şi atitudinea sa *teatrală* ne ajută să *efectuăm* măreţia umană a peisajului natural. Nu din nimic s-au născut metaforele, trebuie să le judecăm în forma lor cea dintâi şi nu în formele lor uzate: dacă vorbim despre teatrul naturii, trebuie ca un actor să vină să joace aici un rol teatral. Atunci totul devine mai măreţ în decor şi în roluri. Orgoliul spectatorului, orgoliul de a vedea, de a *vedea singur*, de a fi Privitorul universal, este un „augmentativ" al frumuseţii, un augmentativ al imensităţii înseşi. O conştiinţă a imensităţii face astfel din scriitorul romantic un erou al contemplării. Prin punerea în scenă, el pune la treabă o imaginaţie a depăşirii. Această imaginaţie va intra, prin depăşire, în comunicare cu pământul imens. Ea o va face adeseori cu naivitate şi stângăcie, urmând tot felul de clişee dacă este literară, oferind precizări intempestive dacă se crede ştiinţifică. (Şi pentru un caz şi pentru celălalt vom da curând exemple.) Şi totuşi, în ciuda naivităţilor şi stângăciilor sale, imaginaţia va găsi uneori câteva mari imagini simple, imagini atât de naturale încât ele îi emoţionează şi îi entuziasmează – eminentă dialectică! – de fiecare dată pe toţi cei cărora le place să urmeze, fără spirit critic, panta firească a reveriei în faţa unui spectacol al imensităţii. Urmând asemenea imagini, vom vedea cum şi imaginaţia se *angajează*.

— Citat de Galland, *George Meredith*, p. 409.

Trebuie să mai notăm oare că ceea ce putem numi *complexul spectacular* a intrat acum în obiceiurile noastre de turişti? Nu se mai concepe o excursie fără fotografii. După cum observă Charles Baudouin, aparatul fotografic înlocuieşte cutia verde a botanistului amator. Dorim să transformăm lumea într-un catalog cu imaginile noastre. Şi ne place să adăugăm imaginea noastră la imaginile care au plăcut ochilor noştri.

284

Dar nu de oriunde poţi vedea departe, şi nu poţi să iei în stăpânire pământul, imens fără a avea un punct fix. Trebuie ca poetul

care visează pentru noi să ne arate piedestalul său, înălţimea, promontoriul sau pur şi simplu *centrul* în care centralizează voinţa de dominaţie. Să dăm pe dată un exemplu. În ale sale *Note asupra unei călătorii în Bretania1*, André Gide descrie „ca pe o emoţie încă necunoscută” această luare în posesie *centrală* a peisajului: „Mi se părea că peisajul nu este decât o emanaţie a mea proiectată, o parte din mine care vibra cu putere – sau mai curând, cum nu mă simţeam pe mine decât în el, mă trezeam centrul lui, el dormea înainte de venirea mea, inert şi virtual, iar eu îl cream pas cu pas, percepându-i armoniile; eram însăşi conştiinţa lui. Şi înaintam fermecat prin această grădină din visul meu”.

Centrii contemplării nu sunt, fireşte, puncte geometrice. Ei trebuie să aibă într-un fel puterea de a-l fixa pe visător; ei trebuie să-i permită concentrarea reveriei. Astfel, în faţa oceanului, visătorului imensităţii îi place să se aşeze în *scaunul de piatră*. Acolo meditează pastorul din *Oamenii mării*, acolo Gilliat îşi va aştepta moartea, la sfârşitul acestei mari epopei a injustiţiei umane. *Stânca* este indispensabilă pentru contemplarea mării. Contemplarea nu este bine fixată pe plajă. Ca să *domini* puterile Oceanului trebuie să te *cuibăreşti* într-o groapă de pe faleză. Aşa vrea dialectica elementară a centrului şi a contemplării. Vom nota mai jos această fixaţie atât de netă. Într-Q. pagină în care Maurice de Guerin îşi spune nevoia de a contempla Oceanul în timp ce stă ascuns într-o grotă adâncă săpată în stâncile de pe mal. Visătorul imensităţii este atunci un ochi în orbita însăşi a stâncii. Vom regăsi *ochiul fix* al grotelor, *ochiul fixat* de imensul spectacol, pe scurt, *ochiul meditativ* al Pământului însuşi.

Dar vom studia mai îndeaproape raportul dintre această concentrare a reveriei şi evadările reveriei panoramice. Vom prezenta imagini ale *dominării* contemplaţiei.

Dintr-un loc care *domină* câmpia, visătorul poate să primească multe impresii de dominare. Pe locurile înalte ne simţim reconfortaţi. Cel puţin dominăm şesul, câmpiile. Cel mai mic deal, pentru cine îşi ia visele din natură, este *inspirat*.

André Gide, *Oeuvres completes*, vol. I, p. 9.

Dintr-un turn înalt, dintr-un donjon, visătorul capătă uneori o *funcţie de supraveghetor*. De atât de sus, *păzeşti* câmpia, supraveghezi un duşman care ar putea să apară la orizont. Fără îndoială, asemenea reverii poartă mărturia unei culturi istorice puerile. Dar, pe lângă faptul că nu ne explicăm de ce sunt atât de frecvente, nu le-am putea vedea întregul sens dacă le-am raporta doar la amintiri şcolăreşti. Se pare că există o raţiune mai profundă pentru menţinerea acestei imagini de ins care veghează. Ne găsim de altfel totdeauna în faţa aceleiaşi concluzii: pentru ca o imagine atât de sărac valorizată să se păstreze atât de bine, a trebuit ca ea să capete, încă de la apariţie, o valoare eminentă. Izolarea deasupra turnului îl consacră pe visător ca privitor şi totodată ca ins care veghează. În *Clopotarul*, Georges Rodenbach a notat această *dominare* polivalentă (p. 24). „Nedesluşit, visase de multă vreme această viaţă de ins care veghează, această viaţă solitară de paznic de far...”, spune Rodenbach vorbind despre eroul său din înaltul turn. Se simteo oscilare între impresia de şef liniştit şi cea de şef protejat. În această reverie pe care o suscită dominarea placidă asupra câmpiei apare sentimentul că visătorul este protectorul liniştii câmpiei.

Această *dominare* a peisajului contemplat, această *luare* în *stăpânire* a peisajului dominat este exprimată foarte limpede în două versuri de W. Cowper:

I am monarch of all I survey; My right there is none to dispute.

„Sunt monarhul a tot ce contemplu.

— Dreptul meu în aceeaşi; privinţă nu-mi poate fi contestat”.

Iar dacă alt ins care se plimbă vine să se aşeze în locul d unde ne place să contemplăm peisajul, ni se pare, cum spun Jean-Paul Sartre, că ni „se fură peisajul” (*Fiinţa şi Neantu* p. 311). Ni se fură valorile noastre de originalitate, toate valorii panoramice care sancţionează geniul privirii noastre. Ni se fur puterile de pictor potenţial, chiar dacă habar nu avem să ţinei în mână un penel, ni se pare că tabloul nostru predilect este pl; giat la modul cel mai intim.

Vom putea, aşadar, vorbi despre o *contemplare monarhică*. E este o lege a imaginaţiei înălţimii, alcătuită prin contemplarea e pe

înălţimi. Aşa cum spune Melville (*Moby Dick*, trad. fir., p. 39? „Există totdeauna ceva egoist în vârfurile munţilor şi în turnui ca şi în toate lucrurile mari şi înalte”. După ce am izolat aceas contemplare monarhică, vedem nenumărate variante ale ei

Pământul şi *reveriile voinţei* opera poeţilor. Putem atunci cu uşurinţă să facem din această imagine o temă a psihanalizei. Voinţa de putere întâmpină cu ingenuitate această imagine.

VIII

Uneori această impresie de dominaţie se formează foarte repede. Unul dintre orgoliile naive ale omului de la munte este acela de a contempla de pe vârful muntelui *micimea oamenilor*. Oamenii care merg, departe, pe străzile satului, au devenit nişte pigmei. Este o observaţie, desigur, atât de puţin originală încât scriitorii nu îndrăznesc să se slujească de ea. Totuşi, Volney scrie despre munţii Libanului: „Atenţia fixată de obiecte distincte cercetează cu de-amănuntul stâncile, pădurile, torenţii, colinele, satele şi oraşele. Guşti o tainică plăcere văzându-le atât de mici după ce le văzuseşi atât de mari” 1. Nici Loti nu dispreţuieşte această imagine. „Şi o ciudată colcăire negricioasă se arată pretutindeni în ierburi; zbuciumul unui nor, ai spune mai întâi, al înălţimilor pe care trece mica noastră caravană; dar sunt nomazi adunaţi acolo fără de număr, de-a valma cu turmele lor”. 2 Dacă am socoti că notăm astfel o simplă banalitate, am răspunde că ea are o funcţie foarte simptomatică în inconştientul scriitorului. Loti revine în altă pagină, după ce tocmai-sublimase impresii de facilă dominare. Se află pe asemenea vârfuri de munţi, încât ceilalţi oameni nu mai sunt decât insecte şi muşte (p. 55): „Dominăm totul, spune el, ochii noştri se umplu de imensitate precum cei ai vulturilor care plutesc în văzduh; piepturile noastre se lărgesc pentru a aspira mai mult aer neîntinat... Iarba (în valea îndepărtată), atât de verde, este presărată cu puncte negre, ca şi cum un nor de muşte ar fi coborât asupra ei: nomazii!” Cel care contemplă de pe un vârf de munte este un „vultur”, un mare solitar care respiră „aerul neîntinat”. Cei care sunt văzuţi jos în vale, sunt furnici, insecte, muşte.

Ei „colcăie”. Există oare un complex *de superioritate mai* uşor alimentat? Putem oare să simţim cu mai multă uşurinţă bucuriile unui orgoliu fără nicio raţiune valabilă, fără nicio valoare?

Volney, *Voyage en Égypte et en Syrie*, 1825, vol. I, p. 265. Loti, *Vers fspahan*, p. 46.

Dar, independent de orice anchetă psihanalitică cu privire la un scriitor, trebuie să ne dăm seama că imagini ca acestea „imaginează” ele însele. Avem aici de-a face cu o acţiune normală de „guliverizare”. Ceea ce devine mic ne face mari. Dar această schimbare nu e numai o schimbare de scară, ci toate valorizările încep să lucreze. Vom găsi în cartea lui F. Oii vier Brachfeld, *Sentimentele de inferioritate* –, numeroase observaţii despre guliverizare. Într-o carte despre imagini nouă nu ne rămânea decât să semnalăm atenţia naivă acordată acestor schimbări de scară.2

IX

După cum vedem, imaginile greutăţii şi imaginile înălţimii se oferă ca un ax imaginilor celor mai diverse, ca un ax care dă imagini diferite în funcţie de sensul parcursului, imagini ale căderii şi imagini ale înălţării, imagini ale micimii omeneşti şi imagini ale maiestăţii contemplării. De îndată ce li se adaugă acestor imagini dinamismul lor iniţial, ele se pluralizează şi mai mult, ele se diversifică *prin însăşi intensitatea lor*. În cartea sa *Schiţă a unui sistem al calităţilor sensibile*, Jean Nogue ajunge la următoarea concluzie (p. 141): „Greutatea a devenit o adevărată dimensiune a lucrurilor”. Este mai ales o dimensiune a imaginilor; sau, pentru a vorbi altminteri, lucrurile imaginate îşi capătă dimensiunea înălţimii sau dimensiunea greutăţii prin greutatea pe care le-o acordă imaginaţia. Imaginaţia în faţa lumii de obiecte ce trebuie reimaginate, însufleţite, se joacă la nesfârşit de-a zborul, plăcându-i să distingă, după capriciul ei, între ce se duce în abis şi ce se înalţă în cer.

În viaţa infinită urcăm şi ne înălţăm
Sau cădem; orice fiinţă este propria-i balanţă.

(Victor Hugo, *Ce spune gura de umbră*)

Aici antiteza este într-un anume fel dinamică: ceea ce este sus dinamizează ceea ce este jos, ceea ce este jos dinamizează ceea ce este sus. Această reciprocitate în ambele sensuri este simţită de Ribemont-Dessaignes, care scrie în *Ecce Homo*:

Edition du Mont-Blanc, Geneva.

2 Cf. articolului nostru: „Le Monde comme caprice et miniature", *Recherches philosphiques*, III, 1933.

Dar cine se teme de prăpastie merge în prăpastie şi Prinţul Tenebrelor e aici urmărind aventura.

Din cer trebuie să cazi, din mormânt trebuie să urci.

Unde se află nivelul omului? O, tenebre, nu este loc pentru om.

De altfel, de îndată ce asociem imaginilor dinamice valori morale, putem descoperi cele mai ciudate intuiţii. Putem spune că, pentru Franz von Baader, *pământul* a fost creat pentru *a opri* o cădere: cuvântul *terra* citit invers dă cuvântul *arret* (oprire). Prin crearea pământului, Lucifer a fost „tartarizat", îngerul rebel a fost blocat sub pământ (cf. Susini, teză, vol. II, p. 309).

Trebuie atunci să conferim sistematic o *greutate imaginară* imaginilor materiale, cercetându-le influenţa asupra imaginaţiei într-o dialectică a copleşirii şi a redresării. Vom alcătui astfel corespondenţe baudelairiene generalizate care vor juca pentru coerenţa temelor voinţei acelaşi rol ca şi corespondenţele baudelairiene din faimosul sonet pentru coerenţa temelor sensibilităţii. E de ajuns să ne gândim la marele număr şi la monotonia imaginilor care visează în jurul *plumbului*, pentru a vedea cum ele pun în corespondenţă toate elementele unei psihologii a greutăţii. Alte imagini sunt mai variate, mai puţin absolute, pentru că intervine voinţa de redresare.

Ne explicăm de ce greutatea este forţa fundamentală care l-a făcut în cele din urmă pe Schopenhauer să atribuie materiei înseşi o voinţă. Ea este pentru el *voinţa primordială*, voinţa cea mai obtuză şi în consecinţă cea mai puternică. Schopenhauer era atât de încrezător în realismul voinţei, încât a neglijat realismul imaginaţiei. Totuşi, el a

văzut cu o mare perspicacitate cum participăm la acea dialectică a copleşirii şi a redresării care caracterizează imaginaţia greutăţii. Putem spune că pentru el stâlpul este o ilustrare a *mitului lui Atlas*, şi că atunci când contemplăm stâlpul sensibilizăm un *complex al lui Atlas*. Atlas este un stâlp al cerului, stâlpul este un Atlas al acoperişului.

Dacă vrem să înţelegem gândirea mitologică, dacă vrem ca mitologia să-şi păstreze valorile de sinteză, ni se pare foarte important să lăsăm imaginile primitive în mobilitatea lor, în valorile lor de schimb. Arbois de Jubainville spune foarte bine (*Primii locuitori ai Europei*, vol. II, p. 25) următoarele: „Atlas, cariatidă însufleţită şi masculină, este un dublet al lui XI°°v coloană". Dar acest dublet este tradus în limbajul realist al coloanei la toţi mitologii raţionalişti. Acestor istorici li se pare

că imaginea unei boite cereşti sprijinită pe patru coloane este mai *raţională* decât un cer purtat în spate de oameni (cf. Alexandre Krappe, *Geneza miturilor*, trad. fr., p. 265). Sunt amintite atunci eforturile istoricilor geografi care au încercat să găsească locul unde se aflau *Coloanele lui Hercule*. De fapt, psihologia complexă a mitului este mai bine redată dacă dăm toate sensurile noţiunii de *dublet*, dacă acceptăm să suscităm asupra unei singure imagini perspectivele obiective şi rezonanţele subiective, dacă acceptăm să mergem până în adâncul inconştientului pentru a regăsi aici toate visele „cariatidei masculine". De altfel, de ce să ştergem o componentă a unei imagini primordiale? De fapt, Arbois de Jubainville evocă şi el Munţii Atlas ca stâlpi ai cerului. Omul, coloana, muntele, iată aşadar o *tripletă* care trebuie să ne slujească să evaluăm reveriile cosmogonice privitoare la lucrurile pe care se sprijină bolta cerească. Pe această tripletă trebuie să dispersăm metaforele primitive. Prin ea putem determina mişcarea metaforelor, putem înţelege ce este natural în metafore. Ne place să ne începem cărţile de Istorie a Franţei – bizară pedagogie! – spunându-le copiilor noştri: „Strămoşii noştri, galii, se temeau de un singur lucru: să nu le cadă Cerul în cap". Aceste *cuvinte* de adulţi ce devin oare într-un

suflet de copil? Ştim că *bolta cerească* este un cuvânt, suntem înclinaţi să gândim că legendele sunt cuvinte. Tripleta om-coloană-munte nu mai este pentru noi decât o corespondentă de cuvinte. Dar totul se schimbă dacă unul dintre aceste cuvinte devine un lucru. Dacă putem cu adevărat să ne temem că acoperişul cerului se va prăbuşi peste noi, stâlpul care ne ocroteşte este un erou.

Spectatorul care se angajează în asemenea imagini participă la munca stâlpului, la suferinţa, la oboseala sa ori, în alte cazuri, la bărbătescul lui orgoliu. Un scriitor ca Loti simte milă pentru pietrele copleşite de povara pe care o poartă. În *Moartea lui Philae* (p. 264), el trăieşte, în faţa Tebei egiptene, acest sentiment al efortului şi al strivirii pe care îl încearcă stâlpii: „Aceste pietre… spun oboseala de a se copleşi unele pe altele prin greutatea lor de mii şi mii de ani… Ah! cele de jos, care duc toată greutatea formidabilelor aglomerări!” Dacă am recunoaşte că stâlpul nu susţine nimic sau că el funcţionează purtând o falsă greutate, toată maiestat*ea unei op*ere arhitecturale ar deveni derizorie. Monumentele îşi pot avea şi ele cabotinii lor. Trebuie ca „stâlpul cel viu” – căci toţi stâlpii sunt vii în corespondenţele baudelairiene ale efortului – să-şi facă în mod *sincer* m*unca d*e redresare: „Bucuria pe care o simţim când contemplăm o operă

arhitecturală, spune Schopenhauer, ar fi dintr-odată şi mult micşorată, dacă am descoperi că ea este construită din piatră ponce. Nu am fi mai puţin descumpăniţi aflând că este construită din lemn, în timp ce noi o credeam din piatră”. Această descumpănire opreşte, într-un anume fel, toate reveriile *voinţei* de a *purta*. Imaginaţia vede dintr-odată că forţele sale de redresare imaginată se înşală cu privire la obiectul lor. Fiinţa noastră intimă devine, prin chiar aceasta, adinamică. Imaginaţia – indiferent de ceea ce cred psihologii, care o consideră o facultate de a se iluziona – nu vrea să se înşele pe sine asumându-şi rolul atleţilor care lucrează cu haltere goale pe dinăuntru.

O dată mai mult, prin această nevoie de sinceritate pe care am putea-o numi aici sinceritatea din lucruri, ni se dezvăluie un fel de angajament total al fiinţei care imaginează. Ni se va obiecta că atunci fiinţa întreagă se angajează pentru nimic, pentru o iluzie efemeră. Dar o imagine efemeră adună atâtea valori asupra unei clipe, încât putem spune că ea este clipa primei realizări a unei valori. De aceea, noi nu ezităm să spunem că imaginaţia este o funcţie primă a psihismului uman, o funcţie de vârf, cu condiţia, bineînţeles, de a considera imaginaţia cu toate caracteristicile ei, cu cele trei caracteristici: formală, materială şi dinamică. Aşa cum spune Leo Frobenius (*Istoria civilizaţiei africane*, trad. fr., p. 21): „O operă nu se naşte numai dintr-un *punct de vedere*, ci şi dintr-un *joc* de forţe”. Ea trebuie, deci, să fie contemplată atât în liniile, cât şi în tenslunile-şale, în elanurile şi în greutatea ei, cu un ochi care ajustează suprafeţele şi un umăr care poartă pe el volumele, pe scurt, cu toată fiinţa noastră tonalizată.

X

Am consacrat un întreg capitol din ultima noastră carte metodei psihoterapeutice a lui Robert Desoille. Am arătat că esenţa acestei metode consta într-o vindecare pentru reveriile dirijate ale psihismelor mai mult sau mai puţin încărcate, mai mult sau mai puţin divizate. Aceste psihisme tulburate au nevoie să fie uşurate de greutatea preocupărilor şi totodată unificate printr-o linie de conduită ceva mai liberă, mai dreaptă. Metoda lui Robert Desoille face faţă acestei duble obligaţii, oferind psihismului, din nefericire ajuns în impas, o linie de imagini care, prin acţiunile lor inconştiente joacă rolul de sfaturi de eliberare. De fapt, metoda se întemeiază pe de-a-ntregul pe o *redresare a imaginaţiei*. O imaginaţie bolnavă, slabă, şovăitoare, blocată poate fi redată eficacităţii ei salutare prin imaginibine dirijate. Când imaginaţia funcţionează, totul funcţionează. Întregul psihism îşi recapătă curajul, viaţa îşi regăseşte scopurile, pasiunea îşi regăseşte speranţa. Prin vis, imaginaţia având acum un viitor de imagini, întreg psihicul uman începe din nou să funcţioneze în privinţa funcţiilor sale omeneşti cele mai caracteristice: funcţiile relative la viitor, funcţiile care conferă viitorului o cauzalitate psihologică.

Bunul-simţ comun aflat în faţa unui spirit dereglat tinde în mod invincibil să *demonstreze* falsitatea obiectivă a judecăţilor perturbate. Metoda lui Desoille – cea mai discretă dintre toate psihanalizele – se mulţumeşte să-i *arate* bolnavului simple imagini recunoscute printr-o practică îndelungată ca fiind salutare. O asemenea metodă, care opune nişte imagini altor imagini, rămâne *în mediul simbolic*, ea respectă anonimatul simbolurilor, ceea ce nu face totdeauna psihanaliza clasică, aceasta ducându-se la *semnificaţia* clară a simbolului, grăbindu-se astfel să demaşte formele simbolice. Metoda lui Robert Desoille beneficiază, după părerea noastră, de o adevărată omogenitate simbolică; este cu adevărat o homeopatie mentală. În comparaţie cu ea, psihanaliza clasică ar corespunde unei alopatii mentale: ea opune unor simboluri concepte subite care arată, limpede ca lumina zilei, originea socială a traumatismelor. Dar psihanaliza clasică, pe de-a-ntregul preocupată de istoricitatea vieţii efectiv trăite, uită acea impregnare legendară pe care o aduce cu sine orice psihism uman, acea sensibilitate ce se naşte aproape odată cu simbolurile. Cât de puternice trebuie să fie *simbolurile maternităţii* pentru ca un copil de vârstă fragedă să fie atât de traumatizat de o privire aspră, de o privire indiferentă, de un cuvânt aruncat la întâmplare!

XI

Dar nu vrem să reluăm cu totul, în lucrarea de faţă, expunerea acestei probleme. Ne întoarcem la ea pentru că tehnica lui

Robert Desoille a fost aprofundată în anii care au urmat publicării primei sale cărţi: *Explorarea afectivităţii subconştiente prin metoda visului în stare de veghe* (Paris, 1938), carte care era singura noastră sursă de documentare când scriam *Aerul şi visele*. În cea de a doua lucrare a lui Desoille: *Visul în stare de veghe în psihoterapie*, tehnica este dublată într-un anume sens. În timp ce în prima carte visele sugerate erau în majoritatea lor *vise de ascensiune* care ţineau de psihologia aeriană, noua carte conţine şi *vise de coborâre*, putându-ne ajuta să precizăm anumite puncte ale *psihologiei abisurilor* pe care

vrem să o schiţăm în prezenta lucrare şi lucrarea ce urmează.

Astfel, în metoda completă a visului în stare de veghe, înainte de *visul ascensiunii*, care va propune o *unitate de viitor*, va fi recomandat un vis *al coborârii*, care va debloca un psihism prea legat de un trecut dureros. Trebuie să ajutăm subiectul să descopere, prin imagini, nodul secret care îi împiedică dezvoltarea.

Pentru aceste vise ale coborârii, psihologia terestră oferă, fireşte, câteva bune linii de imagini. Robert Desoille propune, de exemplu, unui subiect să profite de o fisură pentru a „intra" în stânci, de cel mai mic clivaj pentru a se „strecura" într-un cristal. Subiectul care face acest efort imaginar pentru a intra într-o intimitate a materiei dure descoperă dintr-odată în propriul său psihism, dar totdeauna sub forma unei imagini, un fel de secreţie morală, un chist moral pe care va trebui să-l dizolve, să-l împartă în mai multe entităţi. Coborând prin imaginaţie într-un lucru, subiectul a coborât în el însuşi. Dar rezumatul nostru didactic nu redă bine *situaţia în imagini*, şi e nevoie de un anumit număr de şedinţe de vis în stare de veghe pentru a experimenta cum poate fi pus un subiect *în situaţie în imagini*, în *pur mediu simbolic*. Realizăm atunci un fel de sinteză între imaginaţie şi moralitate. Citindu-l pe Desoille, te gândeşti la acele „imaginări mărunte de virtuţi" despre care sfântul Francisc de Sales îi vorbea doamnei de Chantal, lăudându-le eficacitatea (*Opere* complete, vol. V, p. 462). Nu e vorba de *alegorii* alcătuite ulterior, totdeauna sub semnul-artificiului, ci e vorba cu adevărat de *imagini* descoperite de inconştient în inconştient.

Această *intrare* într-o *fiinţă a pământului* cum este un cristal sau o stâncă, e adeseori o etapă înaintea unei coborâri şi mai în adâncime, într-o zonă inconştientă mai ascunsă. *Coborând* destul de adânc în psihism, visul în imagini găseşte, printr-un fel de dezvoltare naturală, chiar dedesubtul sedimentelor vieţii personale, domeniul arhaic, arhetipurile unei vieţi ancestrale; visul

natural face, după cum spune Giraud, din halucinaţiile

provocate de haşiş, „o expediţie subencefalică”. În cele din urmă, nu arareori, în visul său de coborâre, subiectul regăseşte puterile infernale, îi regăseşte pe diavol, pe Pluton, pe Proserpina. Cititorul care nu va fi practicat visul adâncimilor va considera poate că avem aici de-a face cu simple reminiscenţe ale educaţiei sau chiar cu urma mitologiilor învăţate la şcoală. De fapt, va fi întotdeauna greu să despărţim *cunoaşterea* şi *visele*, de vreme ce amândouă trebuie exprimate în limbajul comun. Dar dacă ne plasăm cu adevărat într-o *situaţie în imagini*, observăm de fapt existenţa unor imagini care îşi *caută numele*; desemnarea efectivă este uneori ezitantă: atunci lucrul există înaintea numelui. Cel care a putut găsi imaginile unor puteri infernale, care alcătuiesc un fel de androgin, adunându-i laolaltă pe Pluton şi pe Proserpina, are impresia nedeslușită că retrăieşte o imagine a profunzimii, o imagine antecedenţă mitologiilor învăţate la şcoală, care diferenţiază divinităţile Pluton şi Proserpina, care îi desemnează pe Pluton şi pe Proserpina prin atribute sociale, familiale. Un *complex infernal*, marcat printr-un semn *chtonian*, anteplutonian, devine sensibil în anumite reverii ale adâncimilor. Ni s-a părut așadar că *verdealismul* filosofiei lui Desoille îşi găseşte rădăcinile adânci într-o explorare a adâncimilor onirice. Iată cele cinci niveluri prin care se dezvoltă tehnica completă a visului în stare de veghe (îl rugăm pe cititor să citească enumerarea care urmează de jos în sus:

5. Imaginile mistice celeste. 4. Imaginile mitologice superioare. 3. Imaginile inconştientului personal. 2. Imaginile mitologice inferioare. 1. Imaginile mistice infernale.

Dar trebuie să insistăm asupra faptului că aceste diferite niveluri sunt *traversate* fie într-un sens, fie în celălalt, astfel încât „aceste imagini nu sunt independente unele faţă de celelalte”. Am spune că importanţa psihică dinamică a imaginilor depinde de denivelările pe care ele le instituie, astfel încât imaginea se prezintă totdeauna ca o descoperire de denivelări, fie ca o înălţare către o existenţă imponderabilă şi mai liberă, fie ca o aprofundare către o fiinţă mai compactă şi mai fixată. O schimbare

— Cf. Robert Desoille, *Le Reve eveille en Psychotherapie*, p. 297.

Părutntul și reveriile voinței în ființa imaginii este de ajuns pentru a inversa mişcarea. Un subiect care visează o porumbiţă îşi contaminează visul de zbor prin imaginea unui liliac; pe dată el trăieşte impresia unui „zbor al căderii". Nu e totdeauna uşor să te menţii la un nivel determinat al imaginilor, să trăieşti, cum spune Desoille, într-un *stil al imaginilor*, expresie pe care trebuie s-o sublimeze în treacăt un filosof care îşi propune să studieze imaginile literare.

Fiecare dintre aceste niveluri este o instanţă particulară, o instanţă interzisă. Desoille aminteşte că ocultiştii vorbesc de un apărător al pragului. În explorările profunzimilor psihice îi regăsim pe aceşti apărători ai pragului, pe aceşti dragoni pe care eroul trebuie să-i învingă. La fiecare denivelare am putea să vedem clipii atenuate ale lor. Toate paradisurile şi toate infernurile îşi au paznicul lor. Toate castelele meditaţiei intime îşi au zidurile lor de apărare. Dar noi nu mergem des în centrul intimităţii noastre, nu ne place să coborâm de multe ori în noi înşine, sau cel puţin nu coborâm până în tainiţa cea mai ascunsă. Toţi cei care spun că fac asta, de fapt nu o fac. „Igitur coboară scările spiritului uman, se duce până în adâncul lucrurilor ca un «absolut» ce este" (Mallarmé).

Nu arareori întâlnim refuzul de a coborî. Un erou al lui Herman Melville spune: „Blestemat fie ceasul când l-am citit pe Dante!" 1 Petru, suflet nefericit care pierde treptat iubirea mamei sale într-o rivalitate ce se instaurează cu încetul, refuză să coboare în el însuşi, să-l urmeze pe Dante în infernurile desemnate prin patimi, ca orice infern lăuntric. Iar rucrul-cel mai surprinzător în terapeutica visului în stare de veghe este că aceia care suferă în profunzimile inconştiente sunt şi cei care le explorează cu cea mai mare dificultate. Subiecţii normali coboară mai repede până la reprezentările mitologice. Desoille spune că trei sau patru şedinţe de vis în stare de veghe le sunt de ajuns acestora, în timp ce subiecţii mai împovăraţi au cerut vreo douăsprezece şedinţe (Desoille, loc. cit., p. 139).

XI

Una dintre caracteristicile care ne-au frapat cel mai mult în tehnica reveriei către infern, aşa cum o practică Robert Desoille

Melville, *Pierre*, trad. fr., p. 49.

şi discipolii săi, este uşurinţa cu care visătorul acceptă, în visul său, să fie întovărăşit de cel care vindecă. Există aici, chiar în stilul psihanalizei, un tip de transfer foarte simplu care ni se pare a corespunde unui mare adevăr omenesc. Se pare că psihologia profunzimilor are cu adevărat nevoie de un mentor. Nu putem să ne cunoaştem bine lăuntric pentru că ne ascundem nouă înşine forme deja obscure în mod natural şi care, totuşi, acţionează în noi. Suntem rău plasaţi pentru a ne cunoaşte propriile secrete; ne poticnim încă de la primele trepte care coboară în infernul nostru. Prima imagine schimonosită este pentru noi un cerber înspăimântător. Avem nevoie de o călăuză care să ne spună: „Vei vedea lucruri încă şi mai teribile. Nu-ţi fie teamă. Sunt cu tine". E vorba, de fapt, de a ne dezvăţa să ne fie frică, de a ne despărţi de frica noastră lăuntrică, făcută din tentaţiile noastre şi care se înspăimântă de propriile noastre instincte. Monştrii întâlniţi în cale nu fac decât să exteriorizeze forţele care ne chinuiesc. Ajutându-ne să le numim, călăuza ne ajută să le învingem.

În asemenea infernuri am regăsi cu destulă uşurinţă infernurile excremenţiale pe care le-am semnalat în viziunile lui Strindberg în legătură cu noroiul. Desoille obişnuieşte să le ceară subiecţilor săi, înainte de explorările imaginare, să îmbrace în imaginaţie un costum de „scafandru". Acest cuvânt atât de puţin oniric ar trebui să fie, fără îndoială, explicitat oniric. Dar simţim foarte bine că trebuie „să ne punem mănuşi" ca să scotocim în profunzimile inconştientului. Căci aceste profunzimi sunt, în om, acele mlaştini care, aşa cum spune poetul, „poartă mâluri de o mie de ani" (Verhaeren, *Chipurile vieţii*, p. 342).

În rezumat, tehnica visului în stare de veghe este acum o exploatare a tuturor imaginilor verticalei.

E nevoie de linii de imagini pentru a coborî: aceste linii de

imagini sunt găsite de visele imaginaţiei subterane.

E nevoie de linii de imagini pentru a urca. Această urcare nu se poate face fără a arunca lestul greşelilor grele, al pedepselor grele. Aceasta se poate face cu ajutorul mânuirii imaginilor dinamice şi materiale ale pământului.

E nevoie de linii de imagini pentru a ne desprinde de grijile zilnice, pentru a urca într-o regiune unde putem învăţa fizica seninătății. În această ultimă călătorie imaginile aeriene sunt, fireşte, cele mai eficace.

Iar această cugetare a lui Kant este cea mai puternică garanţie a valorii morale şi totodată psihologice a metodei complete a

„*Ui* cunoaşterea de sine, doar coborârea în infern poate să ducă la apoteoză".

XII

Când urmărim reveriile ascensiunii în metoda lui Desoille, suntem frapaţi de constanţa corelărilor luminoase. Am spune că zenitul imaginar uman are o tonalitate azurie şi aurie; lumina aurie năpădeşte cerul albastru de îndată ce visătorul se înalţă. Există nenumărate texte poetice care spun asta.

Culorile abisului au fost mai puţin studiate. S-ar părea că *negrul abisului* şterge totul şi că în cele din urmă căderea nu are decât o singură culoare: negrul. Acest simbolism simplificat distruge imaginea simbolizantă. Pentru a cerceta viaţa colorată a imaginilor abisului, ar trebui să căutăm tot ceea ce colorează negrul, ar trebui să studiem, la pictori, tot ceea ce *dă intensitate* culorilor. Dar noi trebuie să rămânem la punctul nostru de vedere de filosof care citeşte şi să ne limităm la documentele literare. Cum să facem atunci să se simtă că tot ceea ce *dă intensitate* culorilor *ne cufundă* şi mai mult într-o lume subterană? Cum să trăim tenebrele abisului care, în mod necesar, ne distrug? Există tenebre verzi şi tenebre roşii, tenebre ale apei adânci şi tenebre ale focului subteran. Atunci negrul final păstrează urmele elementului fundamental. Imaginaţia își găseşte abisul în elementul material care o particularizează. Dar *căderile colorate* au nenumărate nuanţe care îi individualizează pe poeţi. Vom da un exemplu foarte special,

folosindu-ne de teza doamnei Sophie Bonneau despre *Universul poetic al lui Alexandru Blok*.

Doamna Sophie Bonneau, după ce a studiat psihologia ascesională la Blok, arată revoluţia care l-a dus pe poet în lumea răului. Căile răului ne sunt revelate. ca tot atâtea lumi sensibile: *Lumile violete* (p. 128). Şi doamna Bonneau citează confidenţele unui prieten care vorbeşte despre Blok: „A încercat să-mi spună că ajunsese atunci la o uimitoare, la o foarte importantă cunoaştere lăuntrică: această cunoaştere era legată de impresia primită de la o *culoare violet închis* cu un puternic parfum de violete...

Kant, *Elewents metaphysiques de la Doctrine de la Vertu*, îrad. fr. Barni, 1885, p. 107.

El asocia cu această culoare o nouă eră a propriilor sale ieri... Cu emoţie, încerca să-mi spună cât de multe învăţase trăind în această nuanţă de un violet închis care puternic a violete; această nuanţă îl dusese în chip straniu de trecut; şi i se deschisese în faţă o lume imensă precuri alta, nouă, atât de întunecată şi de violetă... în timp o încetişor şi cu emoţie, îmi vorbea şi iar îmi vorbea impresia pe care i-o dădea acea culoare de un violet inc mă simţeam din ce în ce mai stingherit, ca şi cum în cineva ar fi adus un recipient plin cu cărbuni aprinşi. Arr mirosul cărbunilor; era mirosul lui Lucifer... Apoi el mi poemul Violeta nopţ*ii, pe care nu*-l terminase încă”.

Pentru a situa unde trebuie acest document, ar trebui să parcurgem preambulurile Lumii violete. Am străbate lumea *mlaştinilor*, „o întindere moartă, noroioasă, ruginie, cu reflexe verzui”. Singura imagine a mlaştinii transpune o experienţă de viaţă a lui Blok:

Mlaştina este orbita adâncă A ochiului enorm al pământului A plâns atât de multă vreme că ochiul i s-a scurs în lacrimi şi s-a acoperit cu firavă iarbă.

Tenebrele verzi ale mlaştinii, adâncindu-se, golindu-s apele ruginii, vor crea lumea încă şi mai cufundată în rău, abisul violet. „Asupra infinitului acestor mlaştini apasă penuumbra otrăvită a unei nemişcate culori violete”. Această culoare ere... un fel de spaţiu nou, un fel de timp nou”. Ea este „ca sgerea unei mâini de plumb”. Această

lumină violetă, aceste 1 violete „i-au înghiţit şi pe Lermontov… şi pe Gogol”. Şi I spune: „lumile violete s-au prăvălit în inima mea”.

Acestei culori cu mână de plumb şi care creează un spaţii un timp, cum să nu-i conferi dinamica prăpastiei? Ea este spaţiu-timp al prăpastiei-cădere. Mai departe, într-o căci împlinită, poetul va găsi *negrul*. Atunci – „negrul şi vidul” inseparabil unite.2 Căderea a luat sfârşit. Începe Moartea.

Dijon, mai 1947

Guillaume Apollinaire a notaj; itebfidabillele vicfletujci J. *Ca.1 srames*, „Les Fenetres”.

INDEXUL NUMELOR CITATE

CUPRINS

II
Critică şi istorie literară
Teoria literaturii şi teoria criticii
Estetică şi teorie literară
Poetică, Retorică, Stilişti: a Ştiinţa textului şi semiotică
— Literatură comparată

Sociologia artei şi critica sociologică Critică psihanalitică şi arhetipală Studii asupra imaginarului şi fantasticului

„Bachelard ne învaţă o *magie adevărată*. El îmbogăţeşte viitorul, confenndu-i o voinţă de putere *încercată*. În acest fel, legătura între voinţa de putere şi voinţa de cunoaştere devine strânsă şi durabilă…

Alchimia despre care e vorba aici nu este funda!” *legendar*, secuiar al ştiinţei, ci dinamismul obscur, etern ca şi inconştientul căruia i. –, abandonează reveria elementară, atunci când e tentată să *locuiască o lume*.

Pierre Quillet

ISBN 973 – 34 – 0535 – 3